Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

I. Sektion

der

Kgl. Bayer. Ludwigs-Maximilians-Universität München

vorgelegt

im Dezember 1904

von

Theodor Raspe
aus Rostock.

München, 1905.
K. Hof- und Universitätsbuchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn.

Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

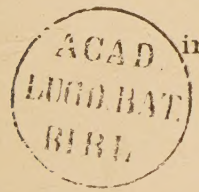
hohen philosophischen Fakultät

I. Sektion

der

Kgl. Bayer. Ludwigs-Maximilians-Universität München

vorgelegt



im Dezember 1904

von

Theodor Raspe

aus Rostock.

München, 1905.

K. Hof- und Universitätsbuchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549027_0190

Einleitung.

Das unendlich reiche Material an illustrierten Handschriften ermöglicht es, ein einigermassen vollständiges Bild von der Entwicklungsgeschichte der Miniaturmalerei zu geben, sobald wir sie als Gesamtgruppe behandeln. Je enger wir aber den Kreis ziehen, je mehr wir auf einzelne Lokalschulen zurückgehen, um so deutlicher macht sich die Lücke bemerkbar, welche die massenhafte Vernichtung der Bücher innerhalb zweier Jahrhunderte verursacht hat. Geringschätzung ist in erster Linie für diese Zerstörung verantwortlich zu machen. Die Gebildeten des 17. und 18. Jahrhunderts massen eben die Existenzberechtigung und Ideale einer Periode nach ihren eigenen Schönheitsbegriffen und mussten daher für den Bücherschmuck im mittelalterlichen Sinne immer mehr das Interesse verlieren. Gerade in Nürnberg, dem Ziel aller Reisenden, lässt sich an der Hand alter Kunstabhandlungen und Reisebeschreibungen am besten der Rückgang des Verständnisses verfolgen.

Doppelmayr,[1]) Sandrat,[2]) Murr[3]) und andere Lokalschriftsteller zählen schematisch die berühmtesten Werkstätten und Künstler der Miniaturmalerei auf, meist nach Neudörfers[4])

---

[1]) „Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern.“ Nürnberg 1730.

[2]) „Teutsche Akademie der Bau-, Bildhauer- und Malerkunst.“ Nürnberg 1774.

[3]) „Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in Nürnberg.“ Nürnberg 1778.

[4]) G. W. K. Lochner in „Quellenschriften für Kunstgeschichte“: „Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg. Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst. Aus dem Jahre 1547.“

Vorbild nur Elsner und die Familie Glockendon, deren Namen sie eine gewisse Wertschätzung nicht versagen konnten, und machen nirgends den Versuch einer näheren Charakteristik. Das reisende Publikum aber versuchte in völliger Verkennung der mittelalterlichen Kunst vor allem nach Kuriositäten. So erwähnt der Niederländer Blainville,[1]) dessen übertriebene Schilderungen zwar von den Deutschen als absichtliche Verhöhnung ausgelegt wurden, jeooch immerhin eine Vorstellung geben von der Art, wie man kunsthistorisch wichtige Städte besichtigte, nur die Folianten der Nonne Karthäuserin auf der Nürnberger Stadtbiblothek. Ausserdem sahen die Reisenden gewöhnlich das Missale der St. Lorenzkirche an, dessen Bezeichnung „Gänsebuch“ schon andeutet, dass auch hier nicht der Kunstwert, sondern nur der althergebrachte Ruf einer besonderen Seltenheit den Anziehungspunkt bildete.

Eine Wandlung zum besseren bahnte erst das 19. Jahrhundert an, freilich ohne zunächst den Fortgang des Zerstörungswerkes Einhalt gebieten zu können.[2]) Es will schon viel heissen, wenn wir im „Sammler“[3]) von 1825 lesen: „Nicht mit Unrecht werden solche Mahlereien genauer beschrieben, denn sie müssen über manche Perioden alter Mahlerkunst allein Licht verbreiten, von der ausserdem alle Spuren verlohren gegangen wären.“ In diesem Hefte findet sich auch die erste ausführliche Beschreibung mit selbständiger Kritik über drei in Nürnberg aufbewahrte Handschriften. Seit dem verdienstvollen Bemühen Franz Kuglers ist dann das Interesse für diesen Kunstzweig ununterbrochen wach

---

[1]) „Reisebeschreibung.“ Deutsche Ausgabe. Lemgo 1764. Bd. I. Seite 241.

[2]) Vgl. Katalog der mittelalterlichen Miniaturen des Germ. Nationalmuseums von E. W. Bredt. Seite 3.

[3]) „Sammler für Kunst in Nürnberg 1825.“ Heft II. Seite 5.

geblieben und die Erkenntnis für seine Bedeutung beständig gewachsen.

Diese Bedeutung ist eine doppelte. Nicht nur als Parallele zur Grossmalerei, als ihre oft einzige Ergänzung in der ältesten Kunstepoche[1]) und als Ausgangspunkt für Landschaft[2]) und Sittenbild[3]) darf die Buchmalerei angesehen werden, vielmehr besitzt sie an sich ihre Eigenart, eigene Technik und Kunstformen, für die sich nirgends ein Vergleich findet.

Als Abgrenzung der Nürnberger Kunstzone kommt im Osten die Regensburger Schule mit einer völlig anderen Richtung in Betracht, über die hinweg jedoch zeitweise mit Böhmen direkte Beziehungen geschlossen wurden; im Norden setzte Bamberg lange Zeit dem Nürnberger Einfluss eine Schranke entgegen, während im Süden Eichstätt eine kräftige und selbst exportfähige Schule entwickelte, aus der einige noch heute erhaltene Meisterwerke hervorgingen.[4]) Wie aber alle Konkurrenten allmählich von der aufstrebenden Stadt geschlagen wurden, lernen wir aus der Geschichte der Nürnberger Miniaturmalerei kennen.

I.

Bis 1400.

Die wenigen Reste Nürnberger Miniaturen aus romanischer Epoche genügen nur notdürftig, um einen Begriff von der Leistungsfähigkeit der Schule und dem Umfang ihrer Produktion zu geben. Schon hatte der Verfall der romanischen

---

[1]) F. Kugler, „Kleine Schriften zur Kunstgeschichte.“ Stuttgart. Bd. II. Seite 44.

[2]) L. Kämmerer, „Die Landschaft in der deutschen Kunst.“ Leipzig 1886.

[3]) B. Riehl, „Geschichte des Sittenbildes in der deutschen Kunst.“ Berlin-Stuttgart 1884. Seite 22 und 43.

[4]) J. Schlecht, „Zur Kunstgeschichte Eichstätts.“ Eichstätt 1888, 1894, 1898.

Buchmalerei begonnen, als Nürnberg überhaupt erst eine Rolle zu spielen anfing. Es ist mit Recht darauf hingewiesen,[1]) dass die bescheidene Stellung und geringe Anzahl der Nürnberger Klöster allein die Ursache des Miniaturenmangels sei.

Erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts machte man auch in der Klosterzelle deutliche Fortschritte, sei es durch eigene Beobachtung des Lebens, sei es durch direkte und indirekte Verbindungen mit anderen Schulen. Nicht gering ist daneben der Einfluss des geistigen Lebens, vor allem des Mystizismus, anzuschlagen, der den Künstler schneller als persönliche Unternehmungslust vom traditionellen Schulschema abdrängte und mit bisher unbekannten Gedanken bereicherte. So nährte diese sonderbare Zeitströmung, wenn auch nur sekundär, die Vorliebe fürs Detail und öffnete den Blick für die feinen Züge der Natur.[2])

Die ersten Anzeichen einer veränderten Auffassungsweise begegnen uns in einer Handschrift der Gothaer Bibliothek,[3]) die nach zweimaliger Inschrift vom Frater Berthold, einem ehemaligen Lektor in Nürnberg, 1292 und 1294 gefertigt und reich mit meist symbolischen Bildern versehen worden ist. Die Miniaturen interessieren vor allem durch den Übergang von der romanischen Stilart, die sich in dem weissen Saum der Faltenschatten, der Farbenbeschränkung und einer kräftigen Anwendung des Orangerots für Mund, Nasenrücken und Kinn verrät, zur Frühgotik, auf die sowohl der spitze Kleeblattbogen wie die ausgebogene Haltung

---

[1]) H. Stegmann, „Nürnbergs geschichtliche und kunstgeschichtliche Entwicklung.“ Festschrift des Vereins deutscher Ingenieure 1899. Seite 42.

[2]) A. Peltzer, „Deutsche Mystik und deutsche Kunst.“ Inaug.-Dissert. Strassburg 1899. Seite 42.

C. Schnaase, „Geschichte der bildenden Künste.“ Düsseldorf 1861. Bd. VI.

[3]) memb. fol. LVI.

einzelner Figuren hindeutet. Wenn auch die Bilder mit Ausnahme der lieblichen Cherubime (Bl. 44) durchweg unbeholfen sind, so überraschen sie doch durch den eleganten Schwung und weichen Faltenwurf der Gewänder, die nur vereinzelt in den Zacken und eckigen Brüchen an die alte Schablone erinnern, ferner durch die lebhaft bewegten Hände und Füsse und die anmutige Bewegung der Figuren, die sich freilich mehr durch allgemeine als individuelle Naturbeobachtung zu erklären scheint.

Wegen ihrer kunstvollen Initialen zeichnet sich eine mehrbändige Bibel des Fraters Henricus[1]) aus. Wie es bei kalligraphischen Arbeiten die Regel ist,[2]) tritt der Buchstabenkörper durch Mi-partie-Färbung gegen die reich ornamentierten Zwischenfelder hervor, dient aber zugleich als Ausdrucksmittel für das Spiel der Künstlerphantasie. Die Drôleries und wundersamen Fratzen sind nichts als eine veränderte Form der romanischen Vegetabilornamentik, die das kindlich frohe Mittelalter nicht leicht entbehren wollte und die später in erneuter Wandlung zu den edleren Genreszenen werden.[3])

Von der Initiale geht oft ein breiter Federzug aus und zieht sich in geschwungener Linie bis an den unteren Buchrand hin. Nur im Kalligraphiestil ist dieses einfache Zierglied für deutsche Handschriften üblich geworden, während es die französischen, englischen und böhmischen Illuministen bekanntlich auch auf die Illumination übertrugen. Dass wir im Grunde genau dieselbe Idee wie dort haben, bezeugt die Darstellung von Figuren auf dem Ornamentband, die sati-

---

[1]) Nürnberg, St. Bibl. Cent. I, 2—4.

[2]) K. Lamprecht, „Initial-Ornamentik des 8. bis 13. Jahrhunderts.“ Leipzig 1882. Seite 24.

[3]) Peltzer, a. a. O. Seite 42 gibt den Einfluss des Mystizismus als Grund dafür an, was sicherlich sehr einseitig ist.

rischen oder sittenbildlichen Szenen der ausserdeutschen Miniaturen entsprechen. In diesen anmutigen und frischen, wenn auch sehr flüchtig gezeichneten Bildern verbinden sich der kalligraphische und der malerische Stil miteinander zu der Art der Laviertechnik, einer bequemen Methode, die sich besonders für Einzeldarstellungen ohne Hintergrund empfahl und daher allezeit beliebt geblieben ist. Die Figuren interessieren ausserdem durch ihre charakteristische Haltung, die wir schon in der Gothaer Handschrift als ein bemerkenswertes Zeichen der neuen Zeit fanden. Die Bewegungen der Arme und Hände sind jetzt so auffallend lebhaft geworden, dass man an ein Einwirken der alten Rechtssymbolik denken könnte,[1]) ersetzen aber wohl nur den Mangel besserer Ausdrucksfähigkeit, wie er jeder primitiven Kunst anhaftet; damit würden auch die übertriebenen Beinverrenkungen, sowie die merkwüdige Stellung der Augen, die zur Verstärkung der Lebendigkeit fast ausnahmslos nach der Seite gedreht sind, eine Erklärung finden.

Die Vorliebe für Phantasie und humoristische Satire spricht sich auch in einem der interessantesten Schätze der Nürnberger Stadtbibliothek[2]) aus, dem grossen jüdischen Machsor vom Jahre 1331. Wie in den älteren Klosterhandschriften verbindet sich hier in originellster Weise Rankenwerk mit Drachen oder sonderbaren, wohl meist allegorischen Wesen, unter denen im Titelblatt eine bewaffnete Ente hervorzuheben ist. Geradezu seltsam ist die Pracht, die sich in den „Überschriften“ der einzelnen Festtagslektionen ent-

---

[1]) K. Lamprecht, „Bilderzyklen und Illustrationstechnik im späteren Mittelalter.“ Repert. für Kunstwissensch. Bd. VII. Seite 408. Dagegen: R. Kautzsch, „Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter.“ Strassburg 1894. Seite 32 ff.

[2]) Cent. IV, 100; vgl. Murr, a. a. O. Seite 568 ff.

faltet. Auf symmetrisch gemustertem Mittelfeld glänzen die goldenen, hebräischen Buchstaben, so dass das Ganze fast ein plakatartiges Aussehen gewinnt. Die Schmalseiten sind noch nach alter Methode mit Ranken, Drachenleibern oder auch etwas origineller durch Hunde und Vögel belebt.

Aus dem Ende des Jahrhunderts stammen zwei Spitalbücher[1]) mit einer Folge von ansehnlichen, aber ziemlich unkünstlerischen Miniaturen. Der Inhalt entspricht dem Zweck der edlen Stiftung[2]): er hat die Barmherzigkeitswerke zum Gegenstand. Nicht überall ist ein Fortschritt im Vergleich zur Frühgotik zu spüren. Die Bilder sind in bunten, kreidigen Farben auf schwarz unterlegtem Goldgrund hergestellt, den Köpfen fehlt jeder Ausdruck, das Grössenverhältnis der Menschen zu den Gebäuden ist nirgends richtig getroffen, die Häuser selbst verraten in ihrem grellen, unnatürlichen Anstrich die kindliche Freude am Bunten, endlich sind die — selbst bei ganz unnötigen Anlässen — übertriebenen Gesten noch immer ein Hilfsmittel der bildlichen Erzählung. Eine selbständige Neuerung können wir allerdings von einem handwerklichen Miniator nicht erwarten; was hier ein Fortschritt zu sein scheint, ist in Wirklichkeit schon Allgemeingut, eine selbstverständliche Vorbedingung für den wirklichen Künstler geworden. Eine Zeitdifferenz ist daher immer in Anschlag zu bringen, um auch die minder hervorragenden Miniaturen für die Entwicklungsgeschichte verwerten zu können.

Das zweite Spitalbuch hat dagegen auch mit dieser Einschränkung keinen Wert, weil es eine rohe, flüchtige Kopie ist.

Im übrigen ist das 14. Jahrhundert in der Nürnberger Miniaturmalerei nur schwach vertreten, und es scheint diese

---

[1]) Nürnberg, St. Bibl. cod. man. fol. Nr. 3.

[2]) Vgl. H. Boesch, „Heiligtümer der Spitalkirche zum hl. Geist in Nürnberg.“ Mitt. a. d. Germ. Nationalmus. II (1887). Seite 28.

Lücke nicht erst später durch Vernichtung von Handschriften geschaffen worden zu sein. Diese Tatsache, die in gleichem Umfange auch für andere Schulen konstatiert worden ist,[1]) hat für die deutsche Kunstgeschichte einige Bedeutung und ist deshalb verschiedentlich erklärt worden. Ausser dem wirtschaftlichen Tiefstande, der durch die Hussitenkriege herbeigeführt wurde,[2]) hat man als hauptsächlichste Ursache die Überproduktion vergangener Jahrhunderte angenommen. Trüge indessen tatsächlich ein Überfluss an Handschriften die Schuld, so bliebe der starke Import ausländischer Erzeugnisse, der diese Epoche charakterisiert, unerklärt. Der eigentliche Grund besteht vielmehr darin, dass Deutschland in technischer und künstlerischer Hinsicht von den Nachbarländern überholt worden ist, die fremden Bücher aber, besonders die „Livres d'heures" sozusagen „den Weltmarkt beherrschten" und bei hohen Privatpersonen sowie im Kloster beliebt wurden.

Ob wir in dieser Zeit des Rückschrittes böhmischen Einfluss anzunehmen haben,[3]) lässt sich mit Hilfe des vorhandenen Materials nicht mit Sicherheit beweisen; hervorragende Illuministen fehlen ganz und die Durchschnittsmaler haben es jedenfalls nicht verstanden, ihre Kunst durch eine frische Kraft zu reorganisieren. Noch während eines halben Jahrhunderts spüren wir eine gewisse Unsicherheit in formaler und technischer Hinsicht. Es ist eine Periode schwankender und zum Teil unfruchtbarer Versuche, die erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts durch Ausbildung eines einheitlich lokalen Stils ihren Abschluss finden.

---

[1]) E. W. Bredt, „Der Handschriftenschmuck Augsburgs im 15. Jahrhundert." Strassburg 1900. Seite 9 ff.

[2]) T. Biehler, „Über Miniaturmalereien." Wien 1861. Seite 7.

[3]) H. Thode, „Die Malerschule von Nürnberg." Frankfurt a/M. 1891. Seite 46.

II.

Bis 1450.

Wiederholt ist die Miniaturmalerei des späteren Mittelalters als ein blosser Abglanz von den Leistungen der Tafelmalerei bezeichnet worden,[1]) da nicht mehr von Kunst, sondern nur von einem fabrikmässigen Schaffen die Rede sein könne. Schon Hans Sachs scheint ähnliches empfunden zu haben, wenn er in seinem Gedichte „Gespräch, wer der künstlichst Werkmann sei“ den „Maler“ d. h. Tafelmaler allein zum Künstler rechnet. Hat diese Ansicht auch einige Berechtigung, so ist sie doch einseitig, weil das Gebiet der Buchmalerei sich weit über die Darstellung religiöser Bilder hinaus erstreckte; sie hat aber selbst bei einem Vergleiche des blossen Bildschmucks nur bedingte Gültigkeit und widerspricht dem Sinne des Mittelalters, wo auch der Staffeleimaler unter Umständen fabrikmässig arbeitete und sogar das Anstreichergeschäft nicht verschmähte.[2]) Die Ursache liegt hier wie dort grossenteils im Zunftsystem und die zahlreichen Ausnahmen von den Zunftregeln, welche in Betreff der Lehrlingszahl und Arbeitstätigkeit bei grossen Männern gemacht wurden, scheinen mehr als notwendiges Übel angesehen worden zu sein und lassen um so deutlicher auf einen drückenden Zwang schliessen.

Von grösstem Interesse ist daher die Tatsache, dass in Nürnberg niemals das Zunftwesen Boden gefasst hat.[3]) Seit dem Aufstande von 1349, der auf Einführung

---

[1]) Vgl. u. a. Woltmann-Woermann, „Geschichte der Malerei“ II. Seite 61. Dagegen: Vorwort zum „Katalog der Miniaturenausstellung in Wien 1891.“ (2. Aufl.)

[2]) W. Lübke, „Geschichte der deutschen Kunst.“ Stuttgart 1890. Seite 601.

[3]) Der „Sammler“, a. a. O. Heft II, Seite 27 sagt dagegen fälschlich: „Der Zunftzwang war es, unter dessen Einfluss manche Blüte auch in Nürnberg welken musste.“

dieser Verfassung abzielte, war die Unselbständigkeit der Handwerkerklasse für immer festgelegt,[1]) die Kunst des Malers aber frei und eingeschränkt jedem gestattet, der dazu Lust hatte.[2]) Darnach werden also Beschwerden über die meist recht bescheidene Konkurrenz der Klöster, wie sie die Kölner Illuministen wiederholt vor den Rat brachten,[3]) in Nürnberg kaum vorgekommen sein. Leider scheint dies mehr historische als praktische Bedeutung erlangt zu haben; wenigstens bemerken wir nirgends einen besonders goldenen Zustand im Vergleich zu den übrigen Städten. Das traurige Kleinbürgertum und die drückende Engherzigkeit mochte zwar von der Menge der Illuministen wenig empfunden worden sein, übte hier aber denselben unheilvollen Einfluss aus wie anderswo: das Ehrgefühl wurde unterdrückt, das Handwerkliche ausgebildet und damit allerdings auch das „Fabrikmässige“ der Arbeit begünstigt.[4])

Ausser dem Ausbau der romanischen Schöpfungen in gotischem Sinne hat die spätere Miniaturmalerei selbständige Fortschritte gemacht und eine der wichtigsten Erfindungen der Buchillumination hinzugefügt, den Randschmuck.

Über sein Aufkommen in Deutschland scheint nur soviel festzustehen, dass die böhmische Schule unter Vermittlung der französich-italienischen Hofkunst[5]) die ersten Versuche anstellte. Eine dem Auslande parallele Entwicklung, hervor-

---

[1]) Stegmann, a. a. O.; ferner E. Mummenhof, „Alt Nürnberg.“ Seite 48.

[2]) E. Mummenhof, „Handwerk und freie Kunst in Nürnberg.“ Bayer. Gewerbezeit. 1891. Bd. 4. Seite 533.

[3]) R. Kautzsch, „Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479.“ Strassburg 1896. Einl.

[4]) Schnaase, a. a. O. VIII. Seite 353.

[5]) Vgl. die ausführliche Abhandlung von M. Dvořák, „Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt.“ Jahrb. d. Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserhauses XX, Heft 2. Ferner: J. von Schlosser, „Giustos Fresken in Padua.“ Ebenda XVII. Seite 29.

gegangen aus dem Fleuronnéestil der Schreiber oder der wellenförmigen, mit Blättchen und Goldknoten verzierten Vollbildranke[1]) lässt sich nirgends nachweisen. Dagegen ist die Abhängigkeit der böhmischen Ranke von dem älteren, fremden Randschmuck unverkennbar und bei den wirtschaftlichen Beziehungen Karls IV. leicht erklärlich. Die Annahme des Ausländischen war freilich nur möglich, weil es dem Bedürfnis und lokalen Geschmacke entsprach, und nur durch eine Hofkunst, die damals alle Zweige der Kunst mit fremden Elementen erfrischte. Die breiteren Volkschichten, die naturgemäss für Neuerungen viel schwieriger zu gewinnen sind,[2]) nahmen dann die Anregungen an, so dass aus der nunmehr gekräftigten Volkskunst unter Wenzel I. der eigentliche böhmisch-deutsche Randschmuck hervorgehen konnte. Leider ist das vorhandene Material kaum für Böhmen, Österreich und Salzburg ausreichend, um daraus eine Vorstellung vom Einflusse der Prager Schule zu gewinnen; auch spielen gerade im späten Mittelalter zahlreiche individuelle Momente eine Rolle, Wechselbeziehungen zwischen Klöstern und Künstlern und direkte ausländische Einflüsse, so dass ein sicheres Urteil ausgeschlossen ist. Nach dem ganzen Charakter des mittelalterlichen Wirtschaftslebens, nach ähnlichen Vorgängen auf anderen Gebieten der Kunst oder zu anderen Zeiten wird es wahrscheinlich, dass auch von Böhmen nur Anregungen ausgingen, und zwar mit stärkster Wirkung auf das südöstliche Deutschland. Das Resultat ist jedenfalls überall von Prag bis an den Rhein das gleiche: der Randschmuck trägt ein national deutsches Gepräge. Seine stilisierte, grossblättrige

---

[1]) Beispiele zahlreich; u. a. im „Salzburger Evangeliar des 11. Jahrhunderts". München, Hofbibl. cod. lat. 15713 und im „Matutinalbuch des Conrad von Scheyern". Ebenda, cod. lat. 17401.

[2]) Woltmann, „Zur Geschichte der böhmischen Miniaturmalerei." Repert. f. Kunstwissensch. II.

Rankenform hat etwas Monumentales an sich und eignet sich weit besser für Antiphonarien und Messbücher als das zierliche französische Dornblattmuster oder die niederländische Goldgrundumrandung; dazu ist das Verhältnis zum Text ein freieres, indem nicht der Charakter als Rahmen betont wird, und doch wiederum ein sehr enges, indem an der Auffassung als umschlingende Ranke konsequent festgehalten wird und die Verzierung erst durch den Text Bedeutung und Inhalt gewinnt.[1])

Die Handschriften des 14. Jahrhunderts enthalten in den seltensten Fällen eine Randverzierung, oder doch keine von ausgeprägt lokaler Färbung. Es ist aber immerhin bemerkenswert, dass zwei Montfort-Chroniken der Münchener Hofbibliothek[2]) einen Zusammenhang mit dem böhmischen Rankenwerk verraten, die jüngere sogar noch die französisch-böhmischen Medaillons besitzt, welche später kaum noch in dem deutschen Randornament heimisch sind. Da in der Nürnberger Schule, ebenso wie in der gesamten südostdeutschen Gruppe die Textumrandung erst mit dem 15. Jahrhundert üblicher wird, so ist eine genaue Feststellung, woher der erste Einfluss gekommen ist, auf Grund von Denkmälern unmöglich, daher auch ein kurzer Vergleich mit den ausgebildeten Spezialformen der Nachbarschulen weit wichtiger.

Der Randschmuck der bayerischen und Augsburger Schule lässt sich am einfachsten durch die Gegenüberstellung zweier Hauptwerke charakterisieren, eines Missales von Berthold Furtmeyr[3]) und des Augsburger St. Ulrich-

[1]) B. Riehl, „Randverzierungen der Buchmalerei des 15. Jahrhunderts.“ Zeitschr. d. bayer. Kunstgewerbevereins 1897. Seite 31.

[2]) cod. germ. 5 und 4. Vgl. B. Riehl, „Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei 15. Jahrhunderts.“ München 1895. Seite 34 ff.

[3]) München, Hofbibl. cod. lat. 15708 ff. Vgl. Riehl, „Studien“, a. a. O. Seite 146. B. Haendicke, „Berthold Furtmeyr“, Inaug.-Dissert. München 1885, erwähnt den Randschmuck nur flüchtig.

Psalters von Georg Beck.[1]) Während der Augsburger Meister nur wenig das allgemeine Schema der gleichmässigen Spirale variiert, um dafür mehr durch Schönheit und Harmonie auf den Beschauer zu wirken, ist Furtmeyr nicht immer glücklich, aber originell und ideenreich[2]) auf stetem Wechsel im Ornament bedacht. Dieses Ideal der bayerischen Schule findet darin seine Erklärung, dass schon seit romanischer Zeit selbst der geringste Illuminist ein gewisses Talent im Erfinden, ein Übermass von Phantasie und Willkür besitzt, zugleich aber auch eine Abneigung gegen regelmässige Formen. Der Gegensatz der beiden Randverzierungen entspricht also genau dem künstlerischen Geschmacke der Schulen und beweist aufs neue, dass der Volkscharakter, wenn auch nicht immer ein treibender Faktor, wohl aber das ausschlaggebende Moment im Kunstleben bildet.

So leicht sich auch einzelne Motive herausschälen und zu einer Schulnorm zusammenstellen lassen, so ist doch die Bildung jedes Schemas verkehrt und allzu unzuverlässlich, um eine sichere Handhabe zur Lokalisierung einer Handschrift zu bieten. Die Grenzen sind eben, weil sich beide Ornamente aus gemeinsamen Stamme entwickelt haben, durchaus keine scharfen und manche bayerische Rankenbildung, wie z. B. in einem Ebersberger Kodex,[3]) nähert sich auffallend der Augsburger Art.

Der Nürnberger Randschmuck verleugnet nicht die nahe Verwandtschaft mit den anderen Angehörigen der südostdeutschen Gruppe, beweist aber auch mit keinem Beispiel einen sicheren Einfluss der Nachbarschulen. Vielmehr machen sich ebenso extrem wie dort einzelne Eigentümlichkeiten und

---

[1]) München, Hofbibl. cod. lat. 4301. Vgl. Bredt, a. a. O. Seite 73 ff.

[2]) Schnaase, a. a. O. VIII. Seite 470 spricht ihm merkwürdigerweise „Erfindung“ ab.

[3]) München, Hofbibl. cod. lat. 23045.

Motive geltend, die sich bis ans Ende der deutschen Zierform unter Jacob Elsner verfolgen lassen.

Zunächst tritt die Textumrandung noch hinter der traditionellen Vollbild- und Initialmalerei zurück. Im Gegensatz zu den Figuren einer etwas fremdartigen Bildinitiale von 1448,[1]) die die „Taufe Christi“ zum Inhalte hat und mit scharfen Pinselhaaren koloriert ist, setzen die meisten religiösen Miniaturen den Stil der Spitalbücher fort, teils in derselben grosszügigen, oft rohen Art, teils gemildert durch sanfte Modellierung und verschmelzende Farbentöne. Diese weichen Übergänge harmonieren mit einem Gewandfaltenstil, der im Sinne des Mystizismus überirdisch-ideal genannt werden kann und lange Zeit mit der Kölner Schule in Beziehung gesetzt worden ist.[2])

In den Köpfen ist dagegen meist die derbe Zeichnung und ein ihr entsprechendes Kolorit aus dem 14. Jahrhundert beibehalten und konnte so direkt an die neuen, von Naturbeobachtung ausgehenden Bestrebungen anknüpfen. Dass nur die schwachen Leistungen der Illuministen an diesem Fehlen der Übergangsperiode Schuld sind, beweist die gleichzeitige Tafelmalerei, an der sich die feinen Abstufungen des allmählichen Wandels deutlich studieren lassen.

Bezeichnend für diese Periode der Miniaturmalerei sind die bestenfalls kümmerlichen Versuche „an Stelle des Andeutenden, Flächenmässigen den Schein plastischer Wirkung“ zu setzen, was in der Tafelmalerei längst überwunden ist.[3]) Kaum bemerkt man in einer Titelblattinitiale „E“[4]) den Fortschritt, der sich durch ein stärkeres Hervortreten lichter

---

[1]) Nürnberg, St. Bibl. Cent. I, 13. „Thomas von Aquin“; geschrieben von Conrad Wyser aus Eichstätt.

[2]) Kugler, a. a. O. I. Seite 46.

[3]) Thode, a. a. O. Seite 4 und 5.

[4]) Germ. Nat. Mus. Kat. Nr. 287.

Teile gegen tiefe Schattengräben bemerkbar machen müsste. Auch in der Komposition zeigt sich der Illuminist als archaisierender Meister. Die Darstellung des „Jüngsten Gerichts“ auf purpurnem, mit kleinen Vergissmeinnichtblüten verziertem Untergrund ist mehr praktisch abgekürzt als schön zu nennen; zwei Regenbogen überspannen den Buchstabenkörper und dienen dem Richter als Thron, die freien Felder aber sind symmetrisch oben für zwei posaunenblasende Engel, unten für je ein auferstehendes Paar bestimmt. Ungenügend ist die Aktkenntnis des Malers, doch lassen die verhältnismässig richtig gezeichneten Füsse auf einen immerhin geübten Handwerker schliessen. Die herben, ausdruckslosen Gesichter in rotem Fleischton passen ganz zu der glanzlosen, rauhen Deckfarbenmalerei, in der das umfangreiche Bild behandelt ist.

Unter den Klöstern, die ihre Bücher selber mit Miniaturen ausstatteten, nimmt das Katharinenkloster die erste Stelle ein,[1]) nur erheben sich die zahlreich erhaltenen Handschriften an Qualität selten über den Durchschnitt. Ein Zufall hat uns zwei Bruchstücke[2]) aus dem Anfange des Jahrhunderts aufbewahrt, deren inschriftliche Angaben das Kloster als ehemaligen Besitzer bezeichnen. Rückschlüsse aus späteren Werken machen es ferner wahrscheinlich, dass auch die Illumination von der Hand einer Nonne stammt, wie denn überhaupt nur ausnahmsweise Klöster diese echt klösterliche Beschäftigung dem Laienstande überliessen.[3]) Beide Blätter sind wesentlich verschieden ausgeführt, indem der Gegenstand der Darstellung einmal eine mehr repräsen-

[1]) Vgl. „Diptycha Ecclesiarium“, Nürnberg 1757. Seite 99 ff; hier ist noch eine ältere Miniatur „Adam und Eva“ erwähnt.

[2]) Germ. Nat.-Mus. Kat. Nr. 282.

[3]) Später pflegte dies allerdings bei wichtigeren Handschriften zu geschehen, weil die Berufsmaler den Klosterwerkstätten überlegen waren; vgl. Riehl, „Randverzierungen“, a. a. O. Seite 30.

tative Auffassung, ähnlich wie bei der vorhin beschriebenen Initiale erforderte, das andere Mal eine dramatische Wirkung ausbedang. Die Bilder sind keineswegs flüchtig entworfen und in der Art späterer Klosterarbeiten mit kindlicher Geschmacklosigkeit übermalt, sondern mit Verständnis und überlegter Sorgfalt behandelt, die schon längere Übung voraussetzt.

Am wenigsten befriedigt das Bild des thronenden Christus im Kreise der Kirchenväter. Das Thema wäre für einen grossen Freskenmaler brauchbar gewesen, musste dagegen einem in älterem, flächenhaftem Stil befangenen Illuministen zu abgekürzter Einteilung und zu schematischem, vertikalem Aufbau verleiten. Die Komposition ist daher so naiv und einfach wie möglich: Christus thront auf zwei Regenbogen in einer Mandorla, die aussen kranzartig von den Brustbildern der Kirchenväter umgeben wird. Es ist schon ein kleiner Fortschritt, dass sich die Nonne nicht auf die Köpfe allein beschränkt und diese übereinanderstellt; vielleicht hat sie auch ihr Unvermögen gefühlt, darin Leben genug legen zu können, und deshalb die Hände als Mittel anschaulicherer Darstellungsweise zu Hilfe genommen. Der Wunsch nach individueller Charakteristik ist jedenfalls vorhanden, aber er ist nur einseitig zum Ausdruck gekommen; die Köpfe sind zwar im einzelnen merkwürdig kräftig durchgebildet und durch eine grosse, oft jüdisch gebogene Nase ausgezeichnet, jedoch in dieser Form fast zu einem Typus erstarrt; ebensowenig ist die Variation der bewegten Hände geglückt, so dass man darin kaum mehr als das letzte Nachwirken jener übertriebenen Gesten erblicken kann, die im frühen 14. Jahrhundert das Ringen nach Lebendigkeit ankünden.

Die zweite Miniatur „Johannes auf Patmos“ verrät in dem engelhaften, kleinen Kopf des Johannes, der zurücktretenden Stirn und dem etwas vorspringenden Kinn ausge-

sprochen lokale Eigenschaften und ist zugleich charakteristisch für die vorrealistische Periode, die noch häufig die Wahrheit der Schönheit zum Opfer bringt und gewagte Neuerungen vermeidet. Bis zu einem gewissen Grade muss der weibliche Geschmack der Illuministin in Anrechnung gebracht werden, der naturgemäss dieser Auffassung entgegenkam. Es ist daher begreiflich, dass von der dramatisch erregten Stimmung, die die Darstellung erfordert und die auch von der Nonne beabsichtigt war, nur der Schein geblieben ist und selbst die unwirtliche, rauhe Gegend eher den Eindruck einer phantastischen Idylle erweckt. Bezeichnend ist ferner, dass das innere Seelenleben des Evangelisten nicht durch den Gesichtsausdruck, sondern durch einen hastigen Kniefall, der übrigens die Gewandfältelung recht glücklich motiviert, und durch lebhaft bewegte Hände kenntlich gemacht ist. Im ganzen spricht die Miniatur weit mehr an, als das vorige Blatt, und zwar trägt das Kolorit das Hauptverdienst an dieser befriedigenden Gesamtwirkung. Durch tiefe Schattenstellen und ausgesparte Pergamentfelder werden auffallend starke Kontraste erreicht; die leichtflüssige Aquarellmalerei und stimmungsvolle Farbenharmonie bewirken ausserdem einen einfachen, aber festen Zusammenschluss der einzelnen Gegenstände und verschleiern fast die groben Proportionsfehler. Dass diese in schroffer Weise auftreten, liegt zum Teil an der kindlichen Anschauungsweise und dem unentwickelten Raumgefühl der Illuministin, ebenso sehr an dem schwierigen Thema. Die Tiefenausdehnung wird meist durch Übereinanderstellen der Teile erreicht, was wiederum eine derartige Verkürzung der Waldmassen zur Folge hat, dass sie niedrigen Sträuchern gleichen. Die Baumkronen selber sind zwar nicht mehr schematisch in Pilzform stilisiert, bestehen aber noch nach früh mittelalterlicher Überlieferung aus einzelnen grossen Blättern, die sich durch gelbe und grüne Farben voneinander abheben.

Zu den geschmackvoll gewählten Farbennuancen tritt als verbindender Hintergrund ein prächtiges, mildes Himmelsblau.

Die gleichzeitigen Miniaturen grösseren Formats stimmen in der völlig malerischen Behandlung mit den beiden Blättern überein. Ebenso kehren in ihnen die scharf geschnittenen männlichen Kopftypen und grossen, gebogenen Nasen wieder, so dass diese als charakterisches Merkmal der Schule angesehen werden können. Zuweilen, wie bei der Darstellung des Propheten Jesaias in der „Postille des Nicolaus de Lyra“[1]) fällt eine gewisse Ähnlichkeit mit den derben Gesichtern der böhmischen Kunst auf, doch kann diese primitive Illustration um so weniger sicher als Beispiel des Prager Einflusses gelten, als das eigentümliche, orientalische Gesicht durch den jüdischen Typus der Dargestellten genügend erklärt wird. Technisch zeichnet sich die Miniatur durch gute Modellierung der Köpfe und des schlicht gefältelten Gewandes aus, ferner durch geschickte Anwendung von Weisslichtern, die mit scharfen Pinselhaaren aufgesetzt sind und mehr zu plastischer Wirkung beitragen als die in Lokalfarben eingemalten Schatten. Kompositionell ist das Bild wertlos, indem der Illuminist die Handlung so dürftig und knapp wie möglich veranschaulicht, auf jede Andeutung des Schauplatzes, ja sogar des Fussbodens verzichtet und ganz naiv die Persönlichkeit des ruhenden Mannes durch die Krone am Bettpfosten zu erklären sucht.

Die Handschrift ist ausserdem mit einem Rankenstab, einer Initiale, in der König David sitzend dargestellt ist (Bl. 111b), und zwei grossen symbolischen Szenen illustriert. Die letzteren beziehen sich auf die Vision des Ezechiel: Christus thront auf zwei Löwen in einem Wolkenreifen, da-

[1]) Nürnberg, St. Bibl. Cent. I, 34; vgl. Murr, a. a. O. Seite 79.

runter reihen sich in stilisierter Vogelgestalt mit bunten Flügeln die vier Evangelistensymbole aneinander.

In einem anderen Bande[1]) der mehrteiligen Postille sind einzelne Gegenstände des alten Testaments, darunter der siebenarmige Leuchter und das eherne Meer Salomos in schwarzer Federzeichnung auf Goldgrund ausgeführt. Das Gold hat sich aber im Gegensatz zu der späteren Technik schlecht erhalten, es ist beinahe gänzlich schwarz geworden. Auch wirkt die mangelhafte Kenntnis der Perspektive, die alles von oben gesehen erscheinen lässt, störend bei den meisten Illustrationen.

Aus demselben Jahre 1412, in dem das Werk vollendet wurde, stammt die Bildinitiale „E" eines Antiphonars der Lorenzer Bibliothek.[2]) Der kleine Raum, in dem sich die Figuren des hl. Laurentius und hl. Stephanus mit je zwei knieenden Adoranten befinden, hat dem Illuministen nur wenig zu einer feineren Detailmalerei veranlasst; die Farben sind unsauber und die Muster des Grundes etwas verwischt, dazu kommt, dass der obere Teil durch die Zeit sehr gelitten hat. Anmutig ist dagegen die Kopfbewegung des hl. Stephanus, leicht fliessend die Falten seines weichen Untergewandes.

Während bisher der Randschmuck keine Rolle gespielt hat oder doch nicht als regelrechte Textumrahmung gelten konnte, findet er sich als ausgebildetes Zierstück etwa um 1430 in der „Historia ecclesiastica Eusebii Caesarensis".[3]) Seine Form ist noch sehr einfach; keine Wellenbewegung verbreitert den mageren Stengel und stilisierte Blumen unterbrechen nur vereinzelt den Linienzug. Bemerkenswert ist aber, dass schon in diesem frühen Beispiel

[1]) Nürnberg, St. Bibl. Cent. I, 32.
[2]) Nürnberg, St. Bibl. Fen. Inv. Lor. 150.
[3]) Nürnberg, St. Bibl. Cent. III, 5.

der Goldstaub benützt ist, um die Modellierung der Ranke zu erleichtern und den Lichtreiz zu erhöhen.

Eine fortgeschrittene Stufe der Entwicklung bezeichnen die beiden Randverzierungen der „Sermones fratris Johannis Nider“,[1]) deren Entstehung etwa in die Mitte des Jahrhunderts fallen mag. An dem sicheren Entwurf und der gefälligen Farbenstimmung merkt man die Hand eines geschickten Illuministen, an der sorgfältigen Durchbildung und vornehmen Wirkung des Mattgoldglanzes den fleissigen Arbeiter. Im grossen ganzen entspricht die Umrandung dem älteren südostdeutschen Charakter, welcher die volle Breite und Vorliebe für Blatt- und Blütenreichtum vermissen lässt. Bezeichnend dafür ist die beidermalige Anwendung des einfachen Stabes, um den sich die Ranke schlingt, und die lang auslaufenden, ösenbildenden Enden. Wenn sich die Erfindungsfreiheit des Illuministen bei der Bildinitiale nicht in gleichem Masse geltend macht wie bei der Ornamentik, so hängt es mit einer wahrscheinlich direkten Anlehnung an das Bild der Originalhandschrift zusammen. Die Figur des Theologen, der Faltenwurf der Alba und vor allem der kassettenartig in blaue und goldene Felder geteilte Untergrund stehen nicht nur dem Nürnberger Schulstil gänzlich fern, sondern deuten auf ausserdeutschen Ursprung. Was bei der fremdartigen Textumrahmung nicht leicht versucht worden wäre, wagte man ohne Bedenken bei dem Initialbilde: man kopierte es und passte es unauffällig dem deutschen Gesamtcharakter an. Dieses etwas geistlose Verfahren, für das die anderen Kunstzweige keine Parallele aufweisen, wiederholt sich in mehreren Beispielen und ist von einiger Wichtigkeit für den Zusammenhang der europäischen Miniaturmalerei; denn es erklärt vielleicht am besten die gerade für Nürnberg bedeutende Erschei-

[1]) Nürnberg, St. Bibl. Cent. II, 8.

nung des lässigen Einströmens verschiedenster Elemente. Es liegt nahe, anzunehmen, dass es meistens — wie auch in unserem Falle — bei Werken mit einer einzigen repräsentativen Titelblattverzierung zur Anwendung kam, insbesondere bei nichtbiblischen Initialbildern, wenn der deutsche Stoffvorrat keinen Anhalt bot, und eine Neuschaffung dem Illuministen zu unbequem war. Die Methode beweist im Grunde nur die bekannte Tatsache, dass Entlehnen oder Kopieren für den mittelalterlichen Maler keinen Vorwurf bedeutete und der Buchschmuck oft mehr rein praktischen als künstlerischen Zweck hatte.

Echt nürnbergerische Arbeiten sind dagegen die Miniaturen der „Reisebeschreibung Georg Pfinzings“ vom Jahre 1445.[1]) Sie bestehen aus den Familienwappen und vier ganzseitigen Darstellungen der Leidensgeschichte, die sich auf den Text, die Pilgerfahrt nach Jerusalem, beziehen. Im Vergleich zu den älteren Illustrationswerken scheint der Fortschritt zunächst relativ gering zu sein, weil es dem Illuministen mehr auf eine innere, herzliche Auffassung des Passionsgedankens im Sinne des frommen Beschauers ankam, als auf einen künstlerisch bedeutsamen Bilderzyklus mit allen Feinheiten und jüngsten Errungenschaften der Spätgotik. Noch herrscht darin einfachste Raumdisposition, eine Beschränkung auf die notwendigsten Figuren, die zur Füllung der Fläche dementsprechend vergrössert werden, und ein Verzicht auf plastische oder perspektivische Wirkung. Wo sich eine Tiefenausdehnung nicht vermeiden liess, wie bei der „Kreuzanheftung“, versagt das Können, und ein Missverständnis der Proportionen ist die nächste Folge. Die störenden Fehler, verrenkte Gliedmassen und schiefe ins Profil gestellte Köpfe[2])

[1]) Nürnberg, St. Bibl. Amberger Kat. 28.

[2]) Diese Erscheinung findet sich noch bei Furtmeyr; vgl. Haendcke, a. a. O. Seite 42.

sind zwar an sich kein Zeichen des Rückschritts, sondern eine notwendige Begleiterscheinung der allmählichen Entwicklung, doch in unserem Falle erklären sich die ungewöhnlichen Stellungen und Verkürzungen nicht aus einem eigenmächtigen, frischen Versuch an schwierigen Problemen, sondern aus der Zwangslage, in die das Thema den Maler versetzt. Trotzdem darf er nicht eigentlich als archaisierender Illuminist angesehen werden. Die Strömung der Mode und der rasche Wechsel im Stil, der das 15. Jahrhundert mehr als irgend eine andere Periode des Mittelalters auszeichnet, bewirkten schon bei geringer Zeitdifferenz einen solchen Gegensatz, dass es selbst einen unbedeutenden Handwerker nicht eingefallen wäre, in alten Formen weiter zu arbeiten, es sei denn, dass er sie kopierte. Gewandfiguren wie die des Johannes auf Patmos oder des Propheten Jesaias waren nunmehr unmöglich; dafür entsprach der Holzschnittstil dem Geschmacke der Zeit[1]) und wurde auch von dem Illuministen der Reisebeschreibung ohne malerische Umgestaltung übernommen. Endlich beweist die beginnende Neigung zu derberen Gesichtstypen für die Kriegsknechte und zu sehr zart gebildeten Heiligenköpfen,[2]) dass die Grenzen des idealistischen Stils überschritten sind und die realistische Tendenz der Nürnberger Schule über die idealisierende Richtung den Sieg davongetragen hat.

Aus dem Fortschritt des geistigen Lebens und der Zunahme praktischer und wissenschaftlicher Bücher aller Art

[1]) R. Vischer, „Studien zur Kunstgeschichte.“ Stuttgart 1886. Seite 167 ff. gibt eine ausführliche Erklärung über die Stilentwicklung.

[2]) Der Kontrast wird in der Nürnberger Schule später erheblich verschärft, anders ist es in Augsburg; vgl. Bredt, a. a. O. Seite 91. — Wirkliche Karikaturen sind auch in der Tafelmalerei häufig; derbe Männertypen konstatiert Thode, a. a. O. Seite 62 schon beim Tucheraltar, Karikaturen Seite 173 bei Wilhelm Pleydenwurff, ferner bei Hans Pleydenwurff und Wolgemut. Vgl. auch Vischer, a. a. O. Seite 162.

hatte in erster Linie die profane Buchillustration direkten Vorteil gezogen.[1]) Sie wurde im Gegensatz zur religiösen Malerei, die meistens an der Vorarbeit früherer Generationen Anschluss fand, häufig gezwungen, sich auf bisher unbetretene Pfade zu wagen und in Selbsthilfe die sprödesten Stoffe zu bewältigen. Selbst in den wenigen Fällen, wo eine allmähliche Fortbildung altgewohnter Themen möglich war, wie in den Kalenderbildern, wich man unbedenklich von den überkommenen Formen ab oder fügte neue Illustrationen hinzu.

Insofern gewinnt ein Kalender[2]) vom Jahre 1430 trotz plumper Zeichnung und unsauberen Kolorit einigen Wert, zumal da von Nürnberger Profanminiaturen sehr wenig erhalten ist, und auch die Wandmalerei nur unvollkommene Ergänzungen liefert. Dass keine andere Schule als Entstehungsart in Frage kommen kann, geht aus dem Dialekt des Textes und den Nürnberger Kalenderheiligen im Monat August unzweifelhaft hervor.

Ausser den Zeichen des Tierkreises in doppelter Wiederholung enthält der Kalender auf jeder rechten Blattseite ein Monatsbild, ferner die Planeten in Gestalt nackter Figuren und die etwas anziehenderen sog. „vier Komplexionen und ihre Natur“. Alles ist mit Wasserfarbe ausgemalt, wodurch die wenigen Details der Innenzeichnung grossenteils beseitigt sind. Mit Perspektive, Landschaftskenntnis und Aktstudium ist der Maler nur mangelhaft vertraut; ferner fällt beim Fuhrmann das Grössenverhältnis zu seinen pflügenden Pferden störend auf, so dass wir hier etwa denselben Standpunkt der Entwicklung haben wie in den Miniaturen der Pfinzing'schen Reisebeschreibung. Dagegen versetzt sich der Illuminist mit einiger Geschicklichkeit in die charakteristischen Bewegungen

[1]) B. Riehl, „Das Skizzenbuch eines deutschen Malers am Ende des 14. Jahrhunderts.“ Allgem. Zeit. 1898. Beil. 30. Seite 4.

[2]) Nürnberg, Kreis-Archiv. M. S. 179 a.

der Landleute hinein; er bringt die Tätigkeit des Säens, Holzspaltens, Mähens und Weinkelterns klar zum Ausdruck. Für die Kostümkunde findet sich manches Interessante, darunter die weiten Röcke und langgeschlitzten Ärmel der eleganten Welt, die grosse, reiche Kopfbedeckung, der burgundische Strohhut, die Holztrippen zum Schutz der Schuhe und die eigentümliche Bauerntracht mit losgenestelten Hosen, wie sie auf einem Holzschnitt des Germanischen Nationalmuseums ähnlich dargestellt ist.[1])

III.

Bis 1500.

Zu den bekanntesten Nürnberger Miniaturmalern der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gehört die Nonne Margareta Karthäuserin.[2]) Ihre Tätigkeit im Schreiben und Illuminieren grosser Folianten wird in fast allen älteren Spezialbeschreibungen bis zu Sigharts „Geschichte der bildenden Künste in Bayern“[3]) erwähnt, ohne dass jemals ihre Arbeiten eigener Anschauung gewürdigt sind. Die Nonne war in Wirklichkeit nur eine dilettantische Schülerin

[1]) H. Boesch, „Landwirtschaftliche Beschäftigungen im 15. Jahrhundert.“ Anz. d. Germ. Nat.-Mus. 1894. Seite 116.

[2]) s. o. Einl. Seite 4.

[3]) Es ist schon an anderer Stelle (Riehl, „Studien“, a. a. O) darauf hingewiesen, dass Sigharts Angaben eine „Fülle von Irrtümern“ aufweisen. Die Nürnberg betreffenden mögen hier kurz berichtigt werden: Seite 653: „Hanns Bractis“ — diese Handschrift ist eine ausländische. „Margareta Karthäuserin . . . Folianten z. T. im Privatbesitz München“ — die sämtlichen signierten Handschriften besitzt die Nürnberger St. Bibl. „Conrad Frankendörfer“ — darüber s. u. Abschn. IV. Seite 655: „Dürer als Illuminist . . . Gebetbuch in Wolfenbüttel“ — stammt nicht von Dürers Hand. „Graduale des Angerklosters in München, Hofbibl. . . . das 1494 in Nürnberg gefertigt ist“ — ist eine bayerische Arbeit (vgl. Riehl, „Studien“, a. a. O. Seite 127). Endlich: „Einige Bände aus dem Nürnberger Katharinenkloster befinden sich im Regensburger Kloster zum hl. Kreuz“ — diese sind schon vor Jahren verkauft, wie mir freundlichst mitgeteilt wurde.

nach vorhandenen Klosterhandschriften, aber sie war die einzige fähige Malerin des Katharinenklosters und wagte deshalb mit einem gewissen Selbstbewusstsein und grossem Eifer während zweier Jahrzehnte die umfangreichsten Arbeiten.

In der ältesten erhaltenen Handschrift[1]) vom Jahre 1452 nennt sie sich zusammen mit der Margareta Imhoff, die aber an der Illumination keinen Anteil gehabt hat. Im Gegensatz zu den schönen, gleichmässigen und tiefschwarzen Schriftcharakteren lässt die ungeschickte, eckige Ausführung der Initiale von Anfang an auch für die Miniaturen wenig Günstiges erhoffen. Das grosse Kreuzigungsbild auf maureszierten Rosagrund ist denn auch ein sehr geistloses Erzeugnis; jedes künstlerische Verständnis fehlt, und der mühevolle Fleiss findet noch nicht in einer geübten Vorbildung seine Ergänzung. Und doch ist das Talent grösser als das der meisten ihrer Vorgänger, wenn wir von der Illuministin der oben[2]) besprochenen Einzelblätter absehen.

Eine Bibel[3]) von 1437 ist mit so abstossender Roheit illuminiert, dass für uns jede Erbauung verloren gehen würde und die Duldsamkeit oder Anspruchslosigkeit der Zeit fast unverständlich wird. Die bescheidenen Leistungen der Nonne müssen auch auf ihre Mitschwestern anregend gewirkt haben; denn die breiten Kinderköpfe einer Initiale mit St. Elisabeth als Inhalt kehren ebenso gezeichnet und koloriert, zehn Jahre später in der „Legende vom hl. Vincentius“[4]) wieder. Vielleicht gehört auch eine Miniatur des Germanischen Nationalmuseums,[5]) die ein eng zusammen-

---

[1]) Nürnberg, St. Bibl. Cent. III, 86.
[2]) s. o. S. 17 ff.
[3]) Nürnberg, St. Bibl. Cent. III, 41.
[4]) Nürnberg, St. Bibl. Cent. VI, 43 g.
[5]) Kat. Nr. 222.

geschobenes, stengelloses Blattornament enthält, in Zusammenhang mit dieser Gruppe. Der Vergleich dieser primitiven Erzeugnisse[1]) gewährt uns einen Einblick in die Klosterwerkstatt und ihre Arbeitsweise; wir ersehen daraus, dass der Gesichtskreis der denkbar engste war, weil nur der zufällige Besitzstand der Bibliothek als Lehrmittel herangezogen wurde.

Den interessantesten Beweis dafür liefert ein späteres Werk der Karthäuserin[2]) vom Jahre 1463. Sie lehnt sich darin, abweichend von aller Gewohnheit der deutschen Illuministen und im Widerspruch mit ihren eigenen Arbeiten, an eine französische Vorlage an. Schon das feine Kruzifixbild und der grossgemusterte, gotische Teppichgrund unterscheiden sich so erheblich von der Miniatur ihrer ältesten Handschrift, dass eine freie Umarbeitung des Originals ausgeschlossen ist, und wir mit einer direkten Kopie zu rechnen haben. Fällt dies bei der beliebtesten aller Darstellungen immerhin auf, so stehen wir fast vor einem Rätsel, wenn wir die Randverzierung betrachten, die feinen Adern, Dornblätter und Blumen, endlich den zierlichen Blumentopf, aus dem das Rankengewirr hervorwächst, — kurz, die unverhüllt französische Ornamentik. Sei es, dass die Nonne nur aus Unternehmungslust diesen Stilwechsel probierte, sei es aus Missvergnügen an ihren eckigen und schiefen deutschen Ranken, jedenfalls glückte ihr der Versuch, und die deutsche Buchmalerei ist durch ihn um ein kurioses Exemplar reicher geworden.

---

[1]) Ein Beispiel dafür besitzt auch die Bamberger Bibl. Msc. hist. 184. Der Katalog bemerkt dazu: „Vielleicht eine Jugendarbeit der bekannten Kalligraphin Margareta Karthäuserin.“ Dies ist aber unwahrscheinlich, da die Nonne ihre Tätigkeit in sämtlichen Handschriften durch Inschrift bezeugt hat und ihre ersten Versuche immerhin noch über dieses rohe Werk und die blosse Ausmalung des Titelholzschnitts „St. Katharina“ hervorragen.

[2]) Nürnberg, St. Bibl. Cent. III, 87.

Diese Miniatur blieb indessen eine vereinzelte Erscheinung; selbst im Kloster musste die Dürftigkeit des französischen Dornblattmusters auffallen und die Rückkehr zu der ungleich wirkungsvolleren deutschen Ranke zur Folge haben.

Während von den acht Bänden Antiphonarien,[1]) dem Hauptwerk der Karthäuserin, die älteren einen erheblichen Rückschritt gegen die besseren Arbeiten der ersten Hälfte des Jahrhunderts bedeuten, gelangte die Nonne nach nahezu zwanzigjähriger Übung zu formeller Reinheit und glänzendem Kolorit. Die „Anbetung der Könige" in der Initiale von 1470 ist frei von groben Verzeichnungen und koloristischen Unmöglichkeiten, der Randschmuck leidlich geschickt komponiert, glatt und sicher um den Text geführt und auch in den Einzelheiten ohne rauhe Kanten oder dürftige, unfertige Modellierung. An die bayerische und Augsburger Verzierungsweise finden sich hier ebensowenig wie bei früheren Handschriften direkte Anklänge; es ist die allgemeine Verwandtschaft auf Grund der gemeinsamen Gruppenangehörigkeit.

Einen entscheidenden Fortschritt aber hat die Karthäuserin schon während ihrer Ausbildung im Jahre 1465 gemacht, indem sie Genreszenen in das Rankensystem einführte. Die Feststellung, dass in der Schule schon lange vor dem 16. Jahrhundert eine reiche Tierwelt und wirkliche Sittenbilder beliebt sind, ist für die Geschichte der Nürnberger Miniaturmalerei von höchster Wichtigkeit und verleiht diesem Exemplar einen grösseren Wert, als ihm seiner Ausführung nach zukäme. Es ist das einzige erhaltene Werk, das die Kluft zwischen beiden Jahrhunderten überbrückt und die Blütezeit der Schule als folgerichtigen Schluss verständlich macht. Das ganze Rankengeäst ist belebt; zu grünen Papa-

[1]) Nürnberg, St. Bibl. Cent. V, App. 34 p—w.

geien, einem Eichhörnchen, Hirsch und Pfau findet sich der Fuchs ein mit der blutenden Gans im Maule, verfolgt von einem erzürnten Jungen; in den obersten Zweigen entdecken wir einen Schützen, dessen Pfeil ebenfalls eine Gans erlegt hat, darüber musizierende Engel im Blumenkelch, endlich etwas weiter unterhalb dieser hübschen, lebensvollen Szene einen Dudelsackpfeifer mit schottischer Mütze. Alle diese Motive scheint sich die fleissige Malerin aus den Klosterhandschriften zusammengesucht zu haben.

Während die Karthäuserin noch ganz im stilisierten Ornament arbeitet, kommen schon bald nach der Mitte des Jahrhunderts einzelne natürliche Blumen innerhalb des Randschmucks vor. Das früheste Beispiel enthält ein 1460 hergestelltes Antiphonar der hl. Geistkirche. Hier fügt der Illuminist zwei dunkelviolette Akeleiblumen in das Rankenwerk ein (Bl. 44) und bildet die letzten Ausläufer der Ranke aus Rosenblättern. Er mochte bemerkt haben, wie leicht sich Pflanzenteile in ein völlig stilisiertes Ornament eingliedern lassen und wie sehr sie es obendrein verschönen.[1]) Wie weit der Künstler darin seiner eigenen Idee gefolgt ist, ob er äussere Anregungen empfangen, oder gar die gleichen Naturformen in einer fremden Handschrift gesehen hat, können wir heute nicht mehr verfolgen; allerdings spricht ein Moment dafür, dass er keine selbständige Erfindung gemacht hat: die eingezeichnete Maske in der Blattspalte ist ein bayerisches und Augsburger Motiv, das die Nürnberger Schule sonst nicht übernommen hat.

Dem zwei Jahre später in derselben Ausstattung vollendeten Antiphonar der hl. Geistkirchenbiblothek steht der Meister so nahe, dass es gleichfalls aus seiner Hand hervorgegangen sein wird. Jedenfalls verbietet die ganze

[1]) Riehl, „Randverzierungen“, a. a. O. Seite 31.

Anlage und Auffassung der Randverzierung, darin nur das Werk eines gewöhnlichen Kopisten zu sehen; auch ist der Fortschritt gegen die ältere Handschrift sehr erheblich. Die Abhängigkeit besteht in der wiederholten Anwendung der prächtigen Akeleiblüten, die der Meister diesmal noch vermehrt hat. Wunderbar harmonisch wechseln die tiefvioletten Blumen mit olivgrünen Blättern, kein grelles Rot und Blau, zu dem die im übrigen vorherrschenden stilisierten Blüten hätten Veranlassung geben können, stört die koloristische Einheit und ein leichter Goldschimmer belebt das ganze Rankengewebe wie die Sonnenstrahlen in der Natur. Diese Stimmungsmalerei verdient um so mehr gewürdigt zu werden, als der Geschmack des Mittelalters den glänzenden, krassen Grundfarben den Vorzug gegeben hat. Die Randverzierung darf zu den schönsten der deutschen Buchillumination gerechnet werden.

In einer etwas jüngeren Handschrift, dem „Tractatus magistri Johannis Calderini“[1]) haben sich die Naturformen vom stilisierten Ornament befreit, wie es Augsburger Meister später mit einzelnen Blumenbuketts versuchten. Ausserhalb der Ranke fliegt ein bunter Stieglitz mit einem Rosenzweig im Schnabel herbei und krönt so gewissermassen die Textumrandung. Damit gibt der Illuminist einem ähnlich sinnigen Gedanken Ausdruck wie ein Salzburger Maler in seiner Handschrift von 1428.[2]) Was aber dort als frühes Beispiel auffällt, kann hier nur als Zeichen der Spätgotik gelten, deren Endziel die Auflösung aller Zierglieder in natürliche Formen bildete. Die Handschrift ist wie häufig nur mit einem einzigen Randschmuck als Repräsentationsstück versehen, einem geraden Stengel auf der linken Seite, um

[1]) Nürnberg, St. Bibl. Cent. III, 60.

[2]) München, Hofbibl. cod. lat. 15701. Vgl. Riehl „Studium“, a. a. O. Seite 52.

den sich akanthusblättrige, recht magere Ranken schmiegen, einigen unschön aneinandergereihten stilisierten Blumen und einem grün umkränzten Wappen. Die Miniatur hat ausserdem lokales Interesse; aus dem Wappenbild ergibt sich nämlich als Auftraggeber ein Präpositus an St. Lorenz, Peter Knorr, dessen Name uns durch ein Glasfenster seiner Kirche bekannt ist.[1]) Zugleich liefert uns sein Todesjahr 1476 einen Termin für die undatierte Handschrift.

Die Entwicklung der Randverzierung geht zwar im allgemeinen von einfachen, langen Ranken, kleinen Blättern und wenigen Blumen aus und gelangt im spätesten Mittelalter zu immer reicheren Formen, breiteren und gedrängteren Schlinggewächsen und sehr grossen Blüten. Es ist dies aber durchaus keine Regel, da die Bildung ganz vom individuellen Geschmack des betreffenden Illuministen abhängt.[2]) Zahlreiche spätere Handschriften enthalten nur schmale, dünne Ranken ohne viel Verästelungen und Beiwerk, häufiger noch wechseln beide Arten ab, weil die mittelalterliche Kunst die Ungleichmässigkeit liebt. Wie es die doch keineswegs begabte Karthäuserin mit gutem Erfolge versucht hat, führt auch ein anderer Illuminist diese Abwechslung durch, indem er im ersten Bande seiner 1471 geschriebenen Handschrift[3]) die Ranke mehr als Federzug behandelt, im zweiten aber dichteres Laub und schöne, grosse Blumen vorzieht.

Fast alle letzthin genannten Bücher sind auch mit Initialbildern versehen, deren Komposition und Ausführung aber von allzu geringem Werte ist, um beschrieben zu werden. Oft noch schwächer sind mehrere Vollbilder, so dass sie trotz

[1]) Thode, a. a. O. Seite 177.

[2]) Riehl, „Randverzierungen“, a. a. O. Seite 31 stellt ebenfalls fest, dass die Kunst des 15. Jahrhunderts darin nicht zielbewusst sei und sich daher die vielen Ausnahmen erklären.

[3]) Nürnberg, Egidiengymnas. Bibl. Nr. 1561.

der Seltenheit grösserer Miniaturen für die Kunstgeschichte nicht in Betracht kommen. Dazu gehören zwei „Siechenbücher“,[1]) mit dem Schmerzensmann als Titelblatt, und eine ganz roh illuminierte Bilderbibel,[2]) deren Maler ein phantastisches Vorstellungsvermögen für Gräuelszenen besessen haben muss; insofern hat das Bilderbuch allenfalls gegenständliches Interesse, und kann als Masstab für den kirchlichen Geschmack des Mittelalters angesehen werden.

Eine Durchschnittsleistung bietet sich uns in den „monstranzhaltenden Engeln“,[3]) einem Einzelblatt, das wohl in den 60er oder 70er Jahren entstanden ist. Die Versuche des Illuministen erstrecken sich hier in erster Linie auf die stoffliche Wiedergabe, vielleicht zu sehr, weil alles übrige ganz vernachlässigt ist. Die kräftigen Reflexe auf den weiten Gewändern der Engel, die Anwendung zweier verschiedener Farben für Licht und Schatten — Orange gegen Rot, Rosa gegen Blau — verraten ein tieferes Verständnis für malerische, günstige Wirkung; ebenso kommt das Metall des heiligen Gefässes durch richtige Wahl des Goldes und eine kurze, schwache Strichelung gut zum Ausdruck, während der Sinn für Plasik und Perspektive gänzlich unentwickelt ist. Der Nürnberger Ursprung dieser Miniatur wird durch den ins Profil gestellten Engelskopf gesichert, da gerade die Köpfe das leichteste Erkennungsmerkmal späterer Nürnberger Bilder sind.

Erfreulicher noch wirken für unser Auge die Miniaturen eines Gebetbüchleins der Münchener Hofbibliothek,[4]) dessen Entstehung nach den einleitenden Kalenderangaben

---

[1]) Nürnberg, St. Bibl. Archiv-Samml. — Über den Gegenstand der Darstellung vgl. Peltzer, a. a. O. Seite 14.

[2]) Nürnberg, St. Bibl. Cent. V, App. 34a.

[3]) Germ. Nat. Mus. Kat. Nr. 117.

[4]) cod. germ. 127.

z. B. der „Güldenen Zahl“ auf das Jahr 1476 zu berechnen ist. Der grösste Reiz des kleinen Buches liegt in seiner gehaltvollen und anmutigen Randverzierung. Der für Nürnberg charakteristische rutenartige, schwungvolle Zug der Ranke ist hier bis zum Extrem durchgeführt, als hätte der Meister nur mit einer einzigen Handbewegung den Entwurf gemacht und daraus einige originelle Einzelmotive angesetzt. Diese direkte Übertragung eines kräftigen Federzugs der Schreibornamentik auf das Gebiet der Miniaturmalerei[1]) empfahl sich besonders bei den kurzen Reben, die nur eine Seite des Textes umfassen und nicht als eigentliche Umrahmung gelten können. Mit erstaunlicher Willkür, in schroffem Widerspruch mit der rhythmisch bewegten Augsburger Art lässt der Illuminist den bunten Rankenästen ihren Lauf; weder halten sie sich strenge an die Initiale noch überhaupt an den Rand der Handschrift, bald gehen sie in kühner Verschlingung oben von der Buchecke aus, bald gar wie ein Kometschweif von einer Goldsonne — kurz, man vergisst bei dem wunderbaren Spiel fast die Monotonie, die im Wiederholen dieser Manier liegt. Den Grundcharakter als kalligraphischen Federzug verleugnen auch die grossen Randverzierungen nicht, obwohl hier durch Abzweigungen, Spiralen und stilisierte Blumen das Auge abgelenkt wird. Merkwürdig berührt uns dabei die immer wiederkehrende Anwendung des Rollwerks an den Rankenenden, eine Vorliebe, die sich sonst nirgends in dem Grade findet. Im ganzen spricht sich ein feines Empfinden und eine die Erbauung fördernde Stimmung aus, indem der Illuminist sich nicht zu Burlesken und Drôleries hat verleiten lassen, die in den Livres d'heures eine oft unpassende Rolle spielen. Kleine Vögel aller Art, Buchfink, Meise, Grasmücke, Wachtel oder

[1]) Dieser Nachklang des Kalligraphiestils ist auch sonst in Deutschland häufig; vgl. Riehl, „Randverzierungen“, a. a. O. Seite 31.

Eisvogel, beleben das Rankengewirr, und es befremdet schon, einmal einen Adler auf eine Ente stürzen zu sehen.

Die Illustrationen sind dem Neuen Testamente und Marienleben entnommen, oder bestehen aus Heiligenfiguren. Da sich in ihnen keine bedeutende Leistung darbietet, so mögen nur einige Einzelheiten hervorgehoben werden, die mehr den allgemeinen Schulkenntnissen als der Persönlichkeit des Künstlers zugute zu rechnen sind. Das Gewand ist noch frei von stark gebrochenen Falten, stets durch die Körperform motiviert und auch da nicht gezwungen, wo Figuren wie St. Michael einen feierlichen Schwung erfordern. Ein gleiches Können verrät sich in der Perspektive, obschon der Illuminist nur selten vor schwierigere Probleme gestellt wird. Auch die an und für sich rohen Köpfe sind nicht ganz uninteressant. Wie man in dem Doppelkinngesicht des hl. Leonhardt oder in dem ernsten Antlitz des hl. Sebald mehr als den blossen Kopftypus des betreffenden Heiligen erblicken muss, so überrascht auch der schläfrige Ausdruck des Petrus in der Ölbergszene und lässt auf eine gewisse Beobachtungsgabe schliessen. Diese bestätigt der Schlagschatten hinter den Figuren, den wir oft bei weit bedeutenderen und jüngeren Meistern, wie dem oben erwähnten Augsburger Georg Beck, vermissen. In der Komposition ist das Wollen meist stärker als die Ausführung, so dass Darstellungen wie das „Fegefeuer“ ungeniessbar werden, andere wie der „Tempelgang Marias“ durch unkünstlerische Einteilung leiden. In der grossen, ziemlich detaillosen Malweise hängt der Illuminist mit vielen seiner Zeitgenossen zusammen, während andere wie Furtmeyr schon die Vorteile der Miniaturmalerei unbegrenzt ausnutzen. Unter anderem lassen die landschaftlichen Szenerien — falls er nicht überhaupt Gold oder Teppichgrund bevorzugt — an minutiöser Ausführung zu wünschen übrig. Etwas grösser scheint das Interesse für Beleuchtung

gewesen zu sein; auf der Ölbergszene ist der Versuch einer Abenddämmerung mit dem letzten roten Schein der untergehenden Sonne gemacht, wobei als hübsches Motiv die Silhuette einer an Nürnberg erinnernden Stadt hinzugefügt ist. Während kostümlich das Gebetbuch wenig Material bietet, enthält es eine für die Ikonographie interessante Darstellung; der Erzengel Michael[1]) trägt nämlich in einer von Teufeln umklammerten Wagschale statt des sonst üblichen Kelches eine Kirche. Falls sich nicht mehr Beispiele für dieses Ersatzstück finden sollten, könnte man darin eine Anspielung auf den Besteller des Gebetbuches vermuten, der sich etwa durch Kirchenstiftungen um sein Seelenheil verdient gemacht hat. Mit der Figur des Nürnberger Lokalheiligen, St. Sebald, schliesst sich der Illuminist an den üblichen Typus an, sucht aber durch Andeutung einer hügeligen Waldlandschaft an die Legende des wandernden Königssohnes zu erinnern.

Nicht als erzählendes Bild, sondern als Titelblatt eines 1490 datierten Druckwerks[2]) hat ein anderer Illuminist denselben Gegenstand behandelt. Dem Zwecke entsprechend ist die Komposition etwas einfach ausgefallen, die Ausführung sogar ganz dem Charakter eines Holzschnitts angepasst, so dass selbst die Köpfe der knieenden Stifter, Volkmair und Schreyer, nicht als Porträtversuche aufgefasst werden können. Am Ende einer perspektivisch missglückten Bretterbahn, durch die das Auge des Beschauers gleichsam auf ihn hingeleitet wird, steht der Heilige in der gleichen Pilgertracht, aber mit einem anderen Kirchenmodell wie im Gebetbuch. Es ist die Sebalduskirche als romanische Basilika

[1]) B. Riehl, „St. Michael und St. Georg.“ Inaug.-Dissert. München 1883. Seite 16—20.

[2]) Germ. Nat. Mus. Kat. Nr. 295. Abb. Nr. 16. Der zugehörige Druck ist verloren, vgl. dazu eine Abhandl. v. Pfitzer, „Der St. Sebaldaltar in der Heiligkreuzkirche zu Gmünd.“ Anz. f. christl. Kunst, XI (1893). Seite 66 ff.

ohne Querschiff, während die kleine Nachbildung im Münchener Gebetbuch getreulich auf den damaligen Zustand zurückgeht, wie er durch den 1379 beendeten Bau des Ostchors geschaffen wurde.

Einen wichtigen Teil der Miniaturmalerei bilden die Landschaften. Leider haben die Nürnberger Illuministen für eine breitere Ausdehnung des Schauplatzes nicht die gleiche Lust gezeigt wie andere Schulen; vor allem übertrifft sie darin die Furtmeyr'sche Werkstatt in Regensburg. Dass aber in den Fällen, wo sie sich zu einer landschaftlichen Hintergrundsszenerie entschlossen, völlig gleichwertige Resultate erzielt wurden, bezeugt die Titelblattminiatur zu dem nach 1485 angelegten „Stiftungsbuch des grossen Almosens“.[1]) Mit dem Vordergrund durch einen Weg verbunden, dehnt sich die weite Landschaft aus, einfach im Vergleich zu manchen bizarren und gehäuften Darstellungen Furtmeyrs, und stimmungsvoll durch den zarten Schleier, der sich über das Ganze ausbreitet und matte Farben, gleichmässige, kontrastlose Beleuchtung hervorruft. Ein Hügel mit kleinen Häusern und Bäumen fällt sanft zu der wasserreichen Ebene ab, den Horizont aber schliesst ein bläulich schimmernder Gebirgszug ab ohne besonders phantastische Gebilde[2]) und zusammengedrängte Objekte, die den Eindruck einer natürlichen Landschaft zerstören würden. Selten gut ist die Perspektive des Hintergrundes gezeichnet, wohl der grösste Vorzug der Miniatur; die Ebene senkt sich nicht, wie so häufig auf mittelalterlichen Gemälden, nach vorn zu, sondern erweckt tatsächlich den Schein einer horizontalen Fläche. Dieser Fortschritt in der Naturbeobachtung liesse an einen der besten Illuministen Nürnbergs denken, wenn das Figürliche auf der gleichen hohen Stufe stände wie die Land-

[1]) Nürnberg, St. Bibl. Archiv-Samml.

[2]) Kämmerer, a. a. O. Seite 73.

schaft. Die Pietá im Mittelgrunde kann aber kaum als mehr als eine Durchschnittsarbeit gelten; weder ist der Akt sehr fein und gewissenhaft durchgearbeitet, noch das Gewand der Maria sorgfältig schattiert und richtig gefältelt. Die Reihe der knieenden Stifter im Vordergrunde und der letzte Spross der Familie Keyper neben der heiligen Gruppe genügen gleichfalls nur den oberflächlichsten Ansprüchen; in den Köpfen liegt wenig Charakter, und die Modellierung ist ziemlich flüchtig, scheinbar unter Anwendung des Fingerabdrucks ausgeführt. Offenbar kam es aber dem Illuministen auf die Wahrheit dieser Details nicht sonderlich an, nachdem er durch geschickte Komposition und stimmungsvolles Kolorit sein Ziel erreicht hatte.

Inzwischen hatte auch Nürnberg das Beispiel anderer Städte befolgt und durch Einführung der Druckerkunst die grösste Umwälzung auf dem Gebiete der Buchillustration hervorgerufen. Obwohl sich hier die ersten Holzschnitte ziemlich spät finden,[1]) war vor allem durch den Einfluss der Skulptur die Popularität des eckigen, gebrochenen Stils und der scharf ausgeprägten Konturen längst befestigt und für eine grosse Anzahl von Illuministen massgebend geworden. Schon bald nach der Mitte des Jahrhunderts tauchen Einzelblätter auf, in denen der damals ganz rohe Holzschnittstil mit allen seinen Schwächen nachgeahmt ist. Ein Bild der „Veronika mit dem Schweisstuch Christi“[2]) illustriert dies am deutlichsten. Es ist aber mehr als blosse Vermutung, dass alle diejenigen Miniaturen, in denen absichtlich mit dem Holzschnittcharakter Illusion getrieben wird, entweder als Vorlage zur Vervielfältigung oder zum Einkleben in ein Druckwerk bestimmt waren. Für diesen Zweck ist

[1]) R. Muther, „Die deutsche Buchillustration der Gotik und Frührenaissance.“ München und Leipzig 1883. Seite 56.

[2]) Germ. Nat. Mus. Kat. Nr. 288.

auch das früher erwähnte[1]) Stiftungsbild des hl. Sebald ausgeführt, nur macht sich im Vergleich zu dem älteren Veronikabild der Fortschritt der Zeit durch feinere Schattenstriche und reichere Innenzeichnung bemerkbar.

Im Zusammenhang mit der Mode des Holzschnittstils muss eine eigentümliche, archaisierende Erscheinung des letzten Jahrzehnts erwähnt werden, für die die Nürnberger Schule mehrere Beispiele aufzuweisen hat. Sie betrifft den Untergrund des Bildes. Eine Miniatur aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts[2]) besass einst einen roten Teppichgrund, hat diesen aber später zu Gunsten einer blauen Farbe mit Arabeskenmuster aufgeben müssen. Da wir nun den gleichen Geschmack für einfarbig dunkelblauen Grund im Sebaldusblatte und in einer dritten Miniatur „Heinrich und Kunigunde“ wiederfinden,[3]) so haben wir es nicht mit einem Zufall oder einer einseitigen Vorliebe des betreffenden Illuministen zu tun, sondern mit einer weit verbreiteten Sitte, die nach den Daten der beiden letzten Bilder in den 90er Jahren ihren Höhepunkt erreicht haben muss.

Die letzthin erwähnte Miniatur von „Heinrich und Kunigunde“ befindet sich in der „Bamberger Chronik“ Hartmann Schedels,[4]) die dieser selber 1497 dem viel früher vollendeten Hauptteil hinzufügte. Sie ist nur als flüchtige Gelegenheitsmalerei anzusehen und stellt die beiden kaiserlichen Heiligen dar, wie sie gemeinschaftlich das Modell des Bamberger Doms halten.

Nachdem wir an dem Einfluss des Holzschnitts zuerst die Kraft der neuen Erfindung festgestellt haben, müssen

---

[1]) s. o. Seite 36.

[2]) Germ. Nat. Mus. Kat. Nr. 283.

[3]) Dazu kommt das Beispiel im Frankendörfer-Missale von 1498, von dem weiter unten die Rede sein wird.

[4]) München, Hofbibl. cod. lat. 46.

wir die wechselseitigen Beziehungen der beiden Künste kurz berücksichtigen.

Der beispiellosen Energie Anton Koburgers gebührt das Verdienst, den Buchhandel in Nürnberg zum Aufschwung gebracht und die Illustration wahrhaft künstlerisch vervollkommnet zu haben. Die Gefahr der Konkurrenz war darnach für die Illuministen ebensogut vorhanden, wie in anderen Städten, doch hören wir nirgends wie dort[1]) Klagen über die Rivalin. Koburger stand auf freundschaftlichem Fusse mit den Meistern der Miniaturmalerei und verschaffte einer Menge unbedeutender Illuministen Anstellung in seiner Werkstatt, um Drucke zu illuminieren.[2]) Diese Nachricht Neudörfers,[3]) dass die Illumination nicht ausser Haus gegeben wurde, sondern von eigenen Gesellen des Buchhändlers ausgeführt werden musste, ist sowohl für den umfangreichen Betrieb des Verlages wie für die Stellung der Illuministen und das Wesen der Illumination charakteristisch. Der Druck bedurfte in vielen Fällen noch der Miniaturmalerei, um hohen Wert zu bekommen und auch in aristokratischen Kreisen Eingang zu finden; es war allerdings kaum mehr als eine Einkleidung in die vornehmen Formen der Schwesterkunst. So gewiss die Miniaturmalerei seit Erfindung der polygraphischen Künste zum Untergang prädestiniert war, sie hätte bei der Unvollkommenheit ihrer Nebenbuhlerin noch ein langes Weiterbestehen gehabt, selbst wenn ihre eigene Lebenskraft nicht dafür gebürgt hätte. Am Ende des Jahrhunderts halten sich beide Faktoren der Illustrationskunst ungefähr die Wage; die Wolgemut'schen Holzschnitte der

---

[1]) Beck, „Über schwäbische Miniaturmalerei." Zeitschr. für christl. Kunst. 1894. Seite 45 ff.

[2]) O. Hase, „Die Koburger Buchhändlerfamilie zu Nürnberg." Leipzig 1869. Seite 32.

[3]) a. a. O. Seite 173.

Schedelchronik beweisen in gleichem Masse die grossen Vorzüge der vervielfältigenden Künste wie ihre Nachteile im Vergleich zu den illuminierten Handschriften.

Zunächst hatte man die gedruckten Bücher ohne Bildschmuck erscheinen lassen oder sich darauf beschränkt, einige Holzschnitte einzufügen, die nicht selten durch eingeklebte Miniaturen ersetzt wurden.[1]) Als sich dann das Bedürfnis herausstellte, auch mit den illuminierten Prachtwerken in Wettbewerb zu treten, schlug man das einfachste Verfahren ein, indem man für Initialen und Randschmuck die Hilfe der Illuministen heranzog und diese gleichzeitig mit dem Kolorieren etwaiger Holzschnitte beauftragte.[2])

Ein Exemplar des „Boethius“,[3]) das 1473 aus der Druckerei Koburgers hervorging, ist in dieser Weise behandelt, nur hat man sich gewissermassen als Reklame mit einer einzigen Randverzierung begnügt. Ihre Verwandtschaft mit dem Randschmuck des Münchener Gebetbuches,[4]) mit dem sie zum Teil Zug für Zug übereinstimmt, ist auffallend gross und das in der Nürnberger Schule beliebte „Fischschwanzmotiv“ am Rankenstengel geradezu einförmig wiederholt, so dass wir als Vorlage die eines einheimischen Illuministen mit Sicherheit annehmen dürfen; eine Kopierarbeit ist jedenfalls nicht ausgeschlossen, da sich der handwerksmässige Betrieb häufig auch für diese letzte Herstellungsphase die Mühe originaler Komposition erspart haben wird.

Bis zu einem gewissen Grade ist diese Praxis sicher bei einem reicher illustrierten Werke desselben Verlages, der

---

[1]) s. o. Seite 38.

[2]) J. Luther, „Aus der Kunstwerkstatt der alten Drucker.“ Zeitschr. für Bücherfreunde. VI. Seite 226. J. H. Middleton, „Illuminated Manuscripts in classical and mediaeval times.“ Cambridge 1892. Seite 149.

[3]) München, Hofbibl. Incun. c. a. 192.

[4]) s. o. Seite 34.

Bibel von 1483,[1]) befolgt. Hier geht der Randschmuck teilweise auf bayerische Vorlagen zurück, und zwar auf jene Art des Ebersberger Missales,[2]) die sich eng mit der Augsburger Ornamentik berührt. Es wäre darnach die einfachste Lösung, die Miniaturarbeit mit dem späteren Besitzer der Bibel, dem Kloster Tegernsee, in Verbindung zu bringen,[3]) wenn nicht mehr Momente zu Gunsten der Koburger Werkstatt sprächen. Abgesehen von der oben erwähnten Tatsache, dass sich Koburger eigene Gesellen zum Illuminieren hielt, passt auch die flüchtige Umrisszeichnung, die nicht einmal immer durch die Farbe verdeckt ist, ganz zu den handwerklichen Arbeitskräften der Verlagsbuchhandlung und die beiden von einem Engel gehaltenen Schilde scheinen nur freigelassen worden zu sein, weil der Käufer des Buches unbestimmt war; in Tegernsee dagegen hätte man sofort, wie z. B. Molitor es tat, das Klosterwappen hineingemalt.

Analog haben wir uns die übrigen Drucke verziert zu denken. Es ist also begreiflich, dass ein solches Zwitterding für den Buchändler nur ein Übergangsstadium bleiben konnte, ein Mittel, um den Käufer anzulocken, bis auch dieser mit dem verbesserten Formschnitt vorlieb nahm.

Unter den gleichzeitigen profanen Handschriften bedeuten die Werke für den praktischen Gebrauch den grössten Fortschritt, da hierbei alle Phantasie hinter der Wahrheit zurücktreten, und die Natur oft direkt nachgebildet werden musste. Unbeholfenheit in der Ausführung ist daher hier weit eher verzeihlich als in der religiösen Miniaturmalerei.

Eine der wenigen erhaltenen Handschriften besitzt die Münchener Hofbibliothek.[4]) Sie ist 1482 von Hans Leb-

[1]) München, Hofbibl. Incun. c. a. 1297.
[2]) s. o. Seite 15.
[3]) Riehl, „Studien“, a. a. O. Seite 95.
[4]) cod. germ. 582.

küchner hergestellt und schildert in nicht weniger als 416 Bildern die „Kunst des Messerfechtens“. Die Reichhaltigkeit der Illustration, mit der man ein gewöhnliches Lehrbuch kaum ausgestattet haben würde, findet in der einleitenden Widmung an den Pfalzgrafen bei Rhein eine Erklärung. Der Fürst hatte gewiss ein reges Interesse an dem Sport gewonnen und zu besserem Studium ein kunstvoll ausgeschmücktes Exemplar bestellt. Dass er in Nürnberg den Auftrag gab, geschah sicherlich aus wohl erwogenen Gründen; denn hier wurde die beliebte Kunst eifrig gepflegt, ihre Schulen und Übungen begünstigt, schliesslich sogar die Erbauung eines eigenen Fechthauses gestattet.[1])

Von der Art des Kampfes, der nicht nur in Schlagen und Parieren bestand, sondern allmählich in ein schauspielerhaftes Wettringen ausartete, gibt uns das Lehrbuch eine erschöpfende Darstellung. Es zeichnet sich durch klare Übersicht und sehr prägnante Momentbilder aus, obwohl es dem Illuministen nicht immer gelungen ist, einer allzu verwickelten Situation Herr zu werden. Vom kunsthistorischen Standpunkt ist aber die kühne Durchführung der Bewegungsprobleme, die an das Vorstellungsvermögen des Künstlers die höchsten Anforderungen stellen, an sich anerkennenswert. Auch wird damit der eigentliche Zweck der Illustration erreicht, im Bilde klar zu schildern, was der Text nur unzureichend vermag.[2]) Im Vergleich zu einem älteren Illustrationswerk, dem „Alexanderleben“ des Augsburgers Hector

---

[1]) J. Baader, „Ordnung der Federfechter zu Prag.“ Anz. für Kunde deutsch. Vorzeit, 1865. Spalte 461.

[2]) Diese Auffassung von den Illustrationen drückt Kaiser Maximilian in der Vorrede zum „Weisskunig“ so aus: „Und damit ich anfang meines puechs ain erklerung zu machen, so hab ich zu der Geschrift gestellt figuren, gemalt, damit das der leser mit mund und augen versten den grund dieses gemelds meines puechs.“ Vgl. ferner: Kautzsch, „Erörterungen“, a. a. O. Seite 8, Anmerk. 3.

Muelich[1]) von 1455 bedeutet die Handschrift einen Fortschritt, der etwa mit der Zeitdifferenz im Einklang steht. Die Schwächen im Figürlichen erklären sich nicht mehr wie dort aus einem Nachleben veralteter Kunstübung, sondern aus einer flüchtigen Arbeitsmethode, die in der einförmigen Wiederholung des einen Fechterpaares begründet ist. Lebküchner ist dadurch im Laufe seiner Tätigkeit unwillkürlich zu einer sehr unästhetischen, manirierten Körperbildung gekommen; vor allem hat er das Charakteristische der Fechterstellung und die sehr angestrengten Beinmuskeln allzu übertrieben wiedergegeben, fast könnte man sagen „karikiert". Gerade in der Neigung, das Mass des künstlerisch Erlaubten zu überschreiten, ist er ein echter Franke.[2]) Die hässlichen Köpfe und Galgengesichter erinnern uns sofort an die Übeltäter oder Kriegsschergen in der religiösen Malerei, haben aber nicht wie dort den tieferen Sinn, als Gegensatz zu den sanften Figuren der Heiligen ergreifend auf den Beschauer zu wirken, sondern sind aus reiner Lust am Derben und Unschönen entstanden. Der Wunsch, das Einerlei der Darstellung zu unterbrechen, hat den Illuministen jedenfalls auch dazu veranlasst, gleichsam zur eigenen Erholung hin und wieder Tiere oder eine Hintergrundslandschaft hinzuzufügen. Was die Technik anbetrifft, so kam für beide Handschriften nur die Wasserfarbe in Frage, nicht aber ihre gleiche Anwendung; Muelich musste, um Perspektive und Beleuchtung zu erreichen, das ganze Bild mit Aussparung weniger Lichtstellen anmalen, während Lebküchner mit einfacher Schattenangabe die beste Wirkung erzielte.

Im übrigen scheint Nürnberg in der Illustration profaner Handschriften hinter anderen Schulen zurückgeblieben zu

[1]) München, Hofbibl. cod. germ. 581; Bredt, a. a. O. Seite 28. Riehl, „Studien", a. a. O. Seite 40 ff.

[2]) s. o. Seite 24, Anm. 2.

sein. Einige kleine Skizzen und flüchtige Entwürfe, wie sie das sog. „Schwarze Rieterbuch“[1]) enthält, sind kunsthistorisch ohne jede Bedeutung. Die zahlreichen Chroniken weisen keinen, oder nur unwesentlichen Schmuck auf, bildreiche Werke über Kriegswissenschaft und Naturgeschichte fehlen in dieser Epoche gänzlich und selbst die Schembartbücher und Wappentafeln, die grossen Familienverzeichnisse und Handschriften über Gewerkschaften gehören durchweg dem 16. Jahrhundert an, wo sie dann mit ihren künstlich archaisierenden Kostümen bis an das 14. oder 15. Jahrhundert zurückgeführt wurden.

IV.

Bis 1515.

Gefördert durch den allgemeinen Aufschwung, den die Nürnberger Kunst im Zeitalter Dürers nahm, entfaltete sich die Miniaturmalerei bald nach 1500 zu ungeahnter Blüte. Der Vorrang vor anderen deutschen Schulen und die umfangreiche Produktion, die selbst zu einer so wohlhabenden und bevölkerten Reichsstadt wie Nürnberg in keinem Verhältnis stand, wird am deutlichsten durch die künstlerische Kolonisationstätigkeit im slavischen Osten illustriert. In ihrem Ursprung gingen diese Zweigniederlassungen in Schlesien, Polen, Böhmen und Mähren auf wirtschaftliche Beziehungen zurück, auf jene grossen Handelsverbindungen, denen Nürnberg seinen Weltruhm verdankte. Sie verschafften den Kunsterzeugnissen Eingang im fernen Osten und den Künstlern die verlockende Aussicht, durch Übersiedelung dort zu angesehener Stellung zu gelangen. War es doch für eine Stadtgemeinde von unschätzbarem Werte, unter ihren Mitbürgern Meister von Bedeutung zu besitzen; man hätte

[1]) Nürnberg, St. Bibl. Archiv-Samml.

sonst auf besseren Buchschmuck verzichten oder die Aufträge für hohe Summen im Auslande vergeben müssen.

Einen solchen Künstler muss die Stadt Krakau, bekanntlich die Hauptfiliale Nürnbergs, in ihrer Mitte gehabt haben. Die dortige Universitätsbibliothek besitzt einen kostbaren Kodex,[1]) der von Cancellarius Balthasar Behem im Jahre 1505 zusammengestellt, die Statuten und Privilegien der Stadt enthält. Die Illustrationen sind zwar im fränkischen Stil, schwerlich aber in Nürnberg selber ausgeführt worden; wenigstens erklärt sich die deutsche Sprache zur Genüge durch die vorherrschend deutsche Stadtverwaltung, deren Mitglieder in der Handschrift namentlich aufgezählt werden; die genaue Kenntnis des lokalen Handwerkerlebens scheint es aber erst recht wahrscheinlich zu machen, dass der Illuminist tatsächlich in Krakau seine Werkstätte besessen hat. Bezeichnend dafür sind vor allem die Figuren, die mehrere Male ganz orientalische Kostüme tragen. So ist der Kaufmann in asiatischer Tracht abgebildet, der Töpfer trägt einen weissen Turban und in der Werkstätte des Schwertfegers erklickt man unter anderen Personen ebenfalls einen Orientalen. Die Ausführung rühmt Woltmann[2]) als eine besonders hervorragende und glänzende, obschon noch manche Unbeholfenheiten, wie etwa in Perspektive, störend auffallen; er geht mit seinem Lob sogar soweit, dass er die Miniaturen über alle deutschen Leistungen des späteren Mittelalters stellt.

Gleichzeitig mit ihrer Ausbreitung über die Grenzen der Stadt feierte die Nürnberger Buchmalerei auch in der Heimat selber ihre grössten Triumphe und zwar blieb hier auch in

---

[1]) Kod. perg. fol. Nr. 16; die Handschrift war mir nicht zugänglich. Eine genaue Inhaltsangabe befindet sich in den „Mitteil. d. K. K. Zentral-Komm." Bd. III, 1858. Seite 328.

[2]) Woltmann-Woermann, a. a. O. Seite 123.

den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts die Illumination religiöser Bücher das Hauptarbeitsfeld der Illuministen. Keine andere Schule hat es so geschickt berechnend verstanden, den Geschmack der Kunstliebhaber zu treffen und von Anfang an den Ruhm modernster und sorgfältigster Ausführung für sich in Anspruch zu nehmen. Dazu gewann man durch einen sicheren Absatzmarkt die Möglichkeit, grosse Werkstätten einzurichten und zahlreiche Arbeitskräfte auf Technik, Komposition und Ausmalung regelrecht einzuüben. Wenn Neudörfer[1]) erzählt, dass Glockendon seine ganze Familie zum Illuminieren anhielt, so deutet er damit die umfangreiche Tätigkeit dieser Werkstatt an, zugleich aber auch die ganz schematische Herstellungsweise durch grösstenteils handwerksmässige Kräfte.

Diese Art des Betriebes scheint dem Manne noch fremd gewesen zu sein, der unter den Nürnberger Illuministen stets an erster Stelle genannt werden muss: Jacob Elsner.[2])

Die Vielseitigkeit, welche dieser Meister in der Ausübung des Lauten- und Orgelspiels, des Porträt- und Wappenmalens bewies, und der Verkehr mit den angesehensten Männern der Stadt[3]) hat mit Recht zu der Vermutung geführt,[4]) dass er selber ein feingebildeter Künstler war. Leider lassen uns die gleichzeitigen Urkunden über ihn in Unkenntnis. Wir wissen zwar, dass er schon im 15. Jahrhundert als Porträtist beschäftigt war, da ein Bildnis des Nürnbergers Jörg

---

[1]) a. a. O. Seite 141.

[2]) v. d. Gabelentz, „Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei." Strassburg 1899. Seite 40 ff. R. Bruck, „Friedrich der Weise als Förderer der Kunst." Strassburg 1903. Seite 184. Ders.: „Der Illuminist Jacob Elsner." Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstsamml. 1903. H. 24. Seite 302 ff. Im folgenden wird das letztere Werk zitiert werden.

[3]) Neudörfer-Lochner, a. a. O. Seite 139.

[4]) Bruck, a. a. O. Seite 302.

Ketzler[1]) vom Jahre 1499 seine Urheberschaft bezeugt; wie weit wir aber seine Tätigkeit rückwärts ausdehnen dürfen, bleibt mehr oder weniger Hypothese. Thode[2]) hat ihm ein zweites Werk, ein Klappaltärchen des Bayerischen Nationalmuseums vom Jahre 1486, zugeschrieben und die Vermutung aufgestellt, dass Elsner damit eine Jugendarbeit geliefert habe. Aber auch ohne weitere Nachrichten kommen wir mit der Festlegung seines Geburtsjahres zu ähnlicher Annahme: Elsner ist nicht als Dürerschüler anzusehen. Die einzigen sicheren Daten im 16. Jahrhundert geben uns seine Miniaturen aus den Jahren 1507—1513. Nicht einmal das Todesjahr ist bekannt. Wenn Doppelmayr[3]) das Jahr 1546 nennt, so beruht diese Behauptung vielleicht nur auf einem kühnen Schluss; Neudörfer spricht nämlich in seinen 1547 abgefassten „Nachrichten“ über Elsner wie über einen Verstorbenen und es liegt nahe, dass darnach Doppelmayr kurz das Vorjahr zum Sterbejahr gemacht hat.[4])

Für den Mangel an festen Daten entschädigt uns eine stattliche Anzahl illuminierter Handschriften, die erst vor kurzem durch die verdienstvollen Forschungen Robert Bruck s[5]) als Elsners Arbeiten gesichert sind. Sie gestatten sowohl einen Blick nach rückwärts in die Zeit der Vorbereitungsjahre, als auch nach vorwärts in die Periode des Niedergangs der Miniaturmalerei und lehren uns den raschen Wandel des Stils gerade an der führenden Persönlichkeit der Nürnberger Schule erkennen. Damit treten sie aus der grossen

---

[1]) Augsburg, Gemäldegall. Kab. III, Nr. 139; vgl. Bruck, a. a. O. Seite 314. Thode, a. a. O. Seite 194.

[2]) a. a. O. Seite 194.

[3]) a. a. O. Seite 192.

[4]) Auch Lochner in seiner Neudörfer-Ausgabe, a. a. O. Seite 139 fügt hierbei „starb 1546“ hinzu: „jedenfalls früher als Neudörfer.“

[5]) a. a. O. Seite 302 ff. Dort sind die Archivfunde, Rechnungen und Briefe, abgedruckt.

Masse der Miniaturen heraus und werden in der Reihenfolge ihrer Entstehung von kunsthistorischer Bedeutung.[1])

Das älteste erhaltene Werk befindet sich unter dem Namen „Gänsebuch“ in der Sakristei der Lorenzerkirche. Die Handschrift, deren zweiter Teil später entstanden und deshalb vorläufig ausser acht zu lassen ist, stammt aus dem Jahre 1507 und ist zur Zeit der Präpositur des Dr. Antonius Kress von dem Vikar Friedrich Rosendorn geschrieben worden. Der Illuminist hat sich nicht genannt. Wenn Elsner dies auch mit Ausnahme seiner letzten Arbeit stets unterlassen hat, so muss doch bemerkt werden, dass hier weder Rechnungen, wie bei der Jenaer Handschrift, noch unzweifelhafte Stilidentität mit den beglaubigten Werken, wie bei dem zweiten Teil des Gänsebuches, seine Autorschaft sichern, diese also immerhin Hypothese bleiben muss.

Von den beiden Teilen der Illumination, den Bildinitialen und Randverzierungen, sind die ersten bei weitem das Unwesentlichste, obwohl das Riesenformat[2]) ihre bescheidene Stellung etwas erhöht. Der Buchstabenkörper ist noch fest umgrenzt und mit gerolltem Blattwerk gefüllt, der Hintergrund ohne bedeutende Landschaft und — abgesehen von dem recht stimmungslosen Morgenrot des Auferstehungsbildes (Bl. 156) — ohne Angabe des Himmels, an dessen Stelle der alte Goldgrund tritt. Ebenso befangen in der althergebrachten Malweise zeigt sich Elsner in Komposition, Faltenwurf, Ausdruck und Aktbildung, arbeitet sich aber allmählich aus der traditionellen Form heraus. Anfangs ist

---

[1]) Über die Inhaltsangabe der folgenden Handschriften vgl. die oben genannten Abhandlungen von v. d. Gabelentz und Bruck.

[2]) Die beiden Bände waren früher an Ketten angeschlossen, worauf sich die Bemerkung im „Sammler“, a. a. O., Seite 16 bezieht: „. . . . . so dass es bei diesen Bänden nicht wohl der Ketten bedurfte, um sie anzuschliessen, da man sie schon ihrer Schwere wegen gerne liegen liess.“

alles flächenmässig gemalt, wie aus Papier geschnitten, und mit wenigen Strichen schattiert; die letzten Bilder dagegen, die „Dreieinigkeit", die „monstranzhaltenden Engel"[1]) und die vorzüglich durchgearbeitete Halbfigur des schwarzhaarigen, erdfarbenen „Todes"[2]) leiten schon zu den späteren Miniaturen über. Gedrungene Figuren, falsche, willkürliche und sehr schmale Falten und ungenügende Schattenangabe fallen zuletzt weit weniger störend auf. Auch die flüchtig skizzierten, geistlosen Köpfe sind im Laufe der Arbeit besser modelliert und durch einige Lichter hervorgehoben, so dass der zuerst ungünstige Eindruck teilweise wieder schwindet. Die Unsicherheit und schülerhafte Ausbildung innerhalb einer und derselben Handschrift deutet auf wenig Übung hin; wir dürfen darnach wohl mit Recht die frühere Tätigkeit des Meisters mehr auf dem Gebiete des Porträt- und Wappenmalens suchen und den Übergang zur Miniaturmalerei in Handschriften vielleicht mit einem direkten Wunsche seiner hohen Freunde in Verbindung bringen.

Für die Textumrahmung hatte er dagegen in der Wappenmalerei eine so vortreffliche Vorschule, dass sich hier kaum besondere Schwierigkeiten boten, vielmehr manche Ideen und technische Eigenheiten von dort übertragen werden konnten, um die Miniaturmalerei erheblich zu fördern. Die Abweichungen seiner Ranken von der Ornamentik des 15. Jahrhunderts erscheinen zunächst gering, da hierin eine hohe Stufe der Vollendung erreicht worden war und manche Anzeichen auf ein baldiges Ende der deutschen stilisierten Verzierung weisen. Elsner hat sich auch nicht wie etwa Furtmeyr ernstlich bemüht, Neues zu erfinden und originelle

[1]) Bruck, a. a. O., Seite 310 korrigiert irrtümlich die Bemerkung des „Sammlers", dass darüber zu lesen ist: „Ecce panis angelorum". Es steht sowohl hier wie im Kress-Missale.

[2]) Beschreibung im „Sammler", a. a. O., Seite 22.

Phantasiegebilde auf den Pergamentrand zu malen, aber er hat mit den vorhandenen Elementen noch einmal die deutsche Rankenzier in glänzender Pracht aufleben lassen und durch wahre Musterblätter ihre Existenzfähigkeit und unerreichbare Wirkung festgelegt. In einfachem, regelmässigem Linienschwunge, genau nach Art des Münchener Gebetbuches,[1]) schlingen sich die hellgeriefelten Ranken um den Textrand, grosse stilisierte Blumen und lanzettförmig gespaltene Blätter hemmen ihren Lauf und verdecken dicht gedrängt die freien Pergamentfelder. Das ganze Rankensystem ist nicht immer einheitlich gebildet, sondern aus mehreren Zweigen zusammengesetzt, die wie vom Baume abgerissen aussehen und dadurch zu ihrer Stilisierung etwas im Widerspruch stehen. Zuweilen hängen sie nur lose mit ihren Rebenenden aneinander oder ihr Stumpf ist durch einen Bandring verbunden und der so entstandene Knoten kronenartig stilisiert (Bl. 194 und 249b). Über alles ist ein Farbenreichtum ausgegossen, den der mittelalterliche Künstler als schönstes Erbe seiner Schule überkommen hat und den er selber noch durch effektvolle Schattierung und den Glanz des Goldschimmers zu erhöhen weiss.

Bei der Komposition hat er dem Geschmack seiner Zeit und seiner eigenen Freude am Leben ein Zugeständnis gemacht, indem er Genredarstellungen oder Szenen aus der Tierwelt in das Ornament einflicht und dadurch zum Schönen das Interessante gesellt.[2]) Die Neigung dazu konnten

---

[1]) s. o. Seite 34.

[2]) An der dem modernen Fühlen etwas unbegreiflichen, naiven Verbindung von Ernst und Humor oder Satire hat schon der Verfasser des „Sammlers", a. a. O. II, Seite 26 Anstoss genommen, indem er schrieb: „Die Andacht war damals so fest gegründet, dass sie sich auch durch solche weltlichen Bilder nicht erschüttern liess." Dies ist aber ebenso unrichtig wie Brucks Entgegnung (a. a. O. Seite 310), der die Satiren als „bedeutsames Zeichen der vorreformatorischen Zeit" auffassen will und sie

wir in der Nürnberger Schule bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts zurückverfolgen. Was aber damals ein Versuch blieb, ist hier in voller Konsequenz durchgeführt: das Sittenbild ist zu einem integrierenden Bestandteil der Miniaturmalerei geworden, um bald zu dem wichtigsten zu werden. Das Verhältnis der einzelnen Teile zueinander ist für die Geschichte der Illuminierkunst von ebenso grossem Werte, wie die Veränderung des Stils für die gesamte Kunstgeschichte.

In der Ausführung der eingestreuten Rankenbilder können wir einen ähnlichen Fortschritt gegen den Schluss hin feststellen, wie bei den Initialbildern, nur hat hier das grössere Interesse des Illuministen auch eine grössere Arbeitsfreudigkeit hervorgerufen und zu fleissigerem Naturstudium geführt.

Während der Ringkampf mit dem Löwen zu kraftlos und unwahr dargestellt, das Gefieder des Pfaues und der Raubvögel wie das Fell des Fuchses mehr roh koloriert als miniaturartig bis auf die feinsten Details durchgearbeitet ist, erwacht in den letzten Szenen die Lust an akkurater Modellierung und der Sinn für lebensvolle Augenblicksbilder. Eigene Erfindung ist dabei meist ebensowenig vorhanden wie bei der Karthäuserin, da schon das frühe Mittelalter, angeregt durch die Allegorien des „Physiologus“, und die Beiträge westeuropäischer Illuministen eine fast unversiegbare Quelle von Ideen geschaffen hatten; aber die gegebenen Vorlagen auszubauen und durch andere Auffassung zu variieren, war eine genügend dankbare Aufgabe selbst für die Meister der Renaissance.

---

als gegen den gesunkenen Stand der Geistlichkeit gerichtet sein lässt. Peltzer, a. a. O. Seite 42 endlich meint diese „Disharmonie“ dadurch zu beseitigen, indem er das „mystische Denken und Fühlen jener Tage“ als Erklärung annimmt. Wenn überhaupt, so ist dies alles nur ein kleiner Teil der eigentlichen Ursache; über diese s. o. Seite 7.

Elsners Verdienst besteht hauptsächlich in der Ausnutzung der Tiercharaktere für satirische Anspielungen und in der Befreiung grösserer Genrebilder vom Zwange des Ornaments. Beides hat er in künstlerischer Vollendung mit der „Gänseszene“ (Bl. 186)[1]) erreicht. Die Gebärden des dirigierenden Wolfes und seines Chorgehilfen, des Fuchses, besonders aber der singenden Gänseschar vor dem Pult sind mit vortrefflichem Humor und natürlichster Charakteristik zum Ausdruck gebracht. Die Loslösung vom Ornament ist zwar nur teilweise durchgeführt, indem der Lauf der Ranken unterbrochen und das Bild auf ein Rasenstück gestellt wird, bedeutet aber ein kühnes Wagnis und einen der wichtigsten Berührungspunkte der alten und neuen Umrahmung; ein Blick nach vorwärts auf eine Miniatur gleichen Inhalts von Georg Glockendon d. J.[2]) zeigt, welcher Weg zurückzulegen ist.

An ein niederländisches Bauernbild erinnert die Szene der „Kirchweih“ (Bl. 243 b). Drei Gesellen sitzen an einem reich besetzten Tisch und feiern den zweiten Akt des Festes durch einen fröhlichen Schmaus. Der eine stürzt gerade den letzten Rest seines Trankes mit solchem Eifer hinunter, dass ihm die Mütze rücklings abfällt, der mittlere, ein Bauer mit feistem Gesicht, breitem Mund und kleinen, geschwollenen Augen, weist nach oben, als wolle er die Bedeutung des Tages den anderen ins Gedächtnis zurückrufen, während der dritte nachdenklich seine Erzählung anhört und sein Gegenüber anblickt.

Mit warmer Herzensteilnahme hat Elsner endlich zwei Pendantblätter behandelt, Engelbüsten in Blumenkelchen. Schon das ältere (Bl. 176), auf dem die Engel Marterwerkzeuge halten, fällt durch das hübsche Oval der Köpfe, den

[1]) Daher stammt die Bezeichnung „Gänsebuch“.

[2]) Nürnberg, St. Bibl. Hertel 9. Bl. 174 b.

feinen Mund und das goldene, gelockte Haar auf, bei der musizierenden Schar (Bl. 205) aber steigert sich auch der Ausdruck und wechselt in den verschiedenen Köpfen der Engel.

Die nahe liegende Annahme, dass die unkünstlerischen Bildinitialen durch Schülerhand ausgeführt sein möchten, wird nunmehr weniger wahrscheinlich, da auch im übrigen ein allmählicher Fortschritt offenkundig ist. Aber selbst wenn Elsner sich hier zuerst mit einer grösseren Arbeit auf dem Gebiete der Buchillustration versucht haben sollte, muss er mit diesem einzigen Werk alle anderen Meister überflügelt haben; damit würden sich auch seine plötzliche Berühmtheit, die reichen Aufträge, die nun folgen, erklären.

Noch in demselben Jahre bekam er von dem sächsischen Kurfürsten Friedrich dem Weisen den Auftrag, zwei Bände Perikopen zu illuminieren. Es muss keine geringe Mühe gewesen sein, selbst wenn er die Schreiberarbeit, für die ihm nach den Rechnungen [1]) ebenfalls bezahlt wurde, von anderen ausführen liess; aber es war eine ehrenvolle und einträgliche Aufgabe und Elsner hat sich ihrer mit grosser Gewissenhaftigkeit entledigt. Vielleicht bezieht sich darauf ein Brief Anton Tuchers des Älteren, in dem dieser schon vor der Ablieferung der Doppelhandschrift darüber an den Kurfürsten berichten konnte. Er lautet: „Gnedigster Herr. Die Illuminatur des pedepuchleins So ewer F. G. bey dem Elssner allhie zu Nurmberg Zumachen bestelt haben, ist Aller Ding und biss Zum ennde verfertigt das ich gesehen, vnd sovil ich diesser Arbait verstand hab wirdet die ewren fürstlichen Gnaden nit mispellig Erscheinen.“ Der Ausdruck „Gebetbüchlein“ will freilich für die grossen Bände Perikopen nicht passen, doch mag der Briefschreiber

[1]) Bruck, a. a. O. Seite 303.

damit nur allgemein ein Andachtsbuch gemeint haben, so dass diese seine Worte immerhin für die betreffende Jenaer Handschrift gelten können.

War es unmöglich, aus den Miniaturen des „Gänsebuches“ die Eigenart des Elsnerschen Stiles in vollem Umfange kennen zu lernen, so bietet sich dazu in dem Deckelbilde der Episteln, der grossen Figur des hl. Paulus, die beste Gelegenheit. Man könnte es ein verkleinertes Gemälde nennen, wie seine Tafelbilder tatsächlich nur eine vergrösserte Miniatur vorstellen;[1]) einen Unterschied zwischen beiden Gattungen hat Elsner, abgesehen von der Technik, nicht gemacht. Wichtig ist es, dass der Künstler hier mit der oberflächlichen Ausmalung einer flüchtigen Zeichnung endgültig abgeschlossen hat; seine ganze Aufmerksamkeit richtet sich vielmehr auf sorgsame und saubere Ausführung und auf genaue Beobachtung aller Einzelheiten der Natur. Durch diese akkurate Detailmalerei büsst er etwas von jener Frische ein, die nur den kühn Wagenden auszeichnet, und verliert, wie es übrigens den Illuministen leicht geht, den Überblick über das Ganze. Bei der sitzenden Figur macht sich dieses Kleinstudium besonders unangenehm bemerkbar, indem das Sitzmotiv kaum zum Ausdruck kommt und einige falsche Gewandfalten dadurch sofort auffallen. Der Eindruck der Fläche wird freilich noch durch eine andere, immer wiederkehrende Erscheinung seiner Malweise, den Mangel an scharfen Kontrasten, erheblich verstärkt. Im allgemeinen kann man von ihm sagen, dass er sich mehr den Forderungen des Zeitgeschmacks angepasst hat als der stilistischen Eigenart Dürers; es ist aber deutlich zu spüren, wie er mit den späteren Werken immer stärker in das Fahrwasser des Altmeisters hineingerät. Den grossen Mann wirk-

[1]) Thode, a. a. O. Seite 194.

lich zu verstehen, dazu fehlte ihm vor allem die geistige Tiefe. Der Gegensatz zwischen dem freundlich lächelnden Ausdruck des Elsner'schen Paulus und dem ernsten, durchgeistigten Antlitz eines Dürer'schen Apostels war unüberbrückbar, weil er dem Charakter der beiden Künstlerpersönlichkeiten entsprang. Elsner ist in erster Linie ein feinfühlender, liebenswürdiger Maler, der seiner ganzen Naturanlage nach für die Miniaturmalerei, für Randschmuck und Genrebildchen geschaffen war; es ist daher interessant, zu beobachten, wie sich schon in dem ersten grösseren, selbständigen Bilde diese persönliche Neigung ausspricht. Einen bemerkenswerten Fortschritt hat Elsner in der Technik des Goldauftrags gemacht. Nachdem er ihn im Gänsebuch mehr auf den Ranken und Blättern zur Geltung gebracht hatte, wendet er ihn jetzt für die Gewandfigur an und zwar mit wohlüberlegter Rücksichtnahme auf die Wirkung, wodurch er sich vorteilhaft von der späteren Glockendon'schen Werkstatt unterscheidet.

Die von Neudörfer[1]) als eine der hervorragendsten Eigenschaften Elsner'scher Malerei gerühmte „Reinheit" des Goldauftrags kommt bei den vier Blättern, welche die Wappen des Kurfürsten enthalten, zu prächtigster Entfaltung. Diese Wappenbilder verdienen ausserdem schon wegen der überlieferten Kunstfertigkeit Elsners im Wappenmaleu unsere Beachtung.

Das einzige Vollbild eines jeden Bandes ist mit allem erdenklichen Reichtum des damaligen Formenschatzes ausgestattet und dadurch schon äusserlich als das eigentliche Titelblatt charakterisiert. Es darf aber nicht als Mangel religiösen Empfindens hingestellt werden, dass man damals ein prunkvolles Repräsentationsbild der alten Bibelillustration vorzog

[1]) a. a. O. Seite 139.

und seine Erbauung mehr in den zierlichen Blüten, Ranken und Genrebildchen als in einer bildlichen Erzählung der Heilsgeschichte suchte;[1]) denn gleichzeitig fanden die ernst gehaltenen biblischen Kupferstiche und Holzschnitte[2]) reissenden Absatz. Auch die Illuministen tragen nur einen Teil der Schuld, weil sie dazu gezwungen wurden, um nicht vorzeitig ihre Kunst dem Buchdruck auszuliefern und selber zu Gehilfen des Verlegers herabzusinken. So vollzog sich langsam der Wandel, der schliesslich für die Miniaturmalerei verhängnisvoll werden musste. Je nach dem individuellen Geschmack und der Art des zu illuminierenden Werkes liess man das Historienbild ganz fort oder versagte ihm zu Gunsten von Landschaft, Randschmuck oder anderem Beiwerk das Interesse, wie wir es schon bei Furtmeyr[3]) deutlich wahrnehmen können. Im 16. Jahrhundert aber wählte man meistens den sicherlich nicht ungeschickten Ausweg, Teile von Stichen oder Holzschnitten berühmter Meister zu kopieren und auf diese Weise sowohl Zeit zu sparen als auch befriedigende Resultate zu erzielen. Die Wechselbeziehung zwischen Künstler und Publikum macht es wahrscheinlich, dass mitunter dem Wunsche des Bestellers Rechnung getragen ist; in der Regel aber, vor allem bei den Glockendon'schen Handschriften, wählte der Illuminist selber diese bequeme Methode. Als Vorbild der Elsner'schen Miniaturen diente für die „Kreuzigung“ im Evangelienbande ein Stich Schongauers (B. 25), für die „Beweinungsszene“ des Epistelteiles der betreffende Holzschnitt aus Dürers Passionsfolge. Es kann nicht geleugnet werden,

---

[1]) s. o. Seite 51. Anm. 2.

[2]) Nürnberg nimmt in der Massenherstellung von Holzschnitten mit die erste Stelle ein; vgl. F. Leitschuh: „Führer durch die Kgl. Bibliothek zu Bamberg.“ Bamberg 1889. Seite 156 ff.

[3]) Haendcke, a. a. O. Seite 40.

dass Elsner seine Vorlagen mit meisterhafter Geschicklichkeit in die Komposition eingliedert und dem Ganzen einen persönlichen Zug zu verleihen sucht, doch war er durch die Benutzung fremden Eigentums allzusehr gebunden, um noch etwa im landschaftlichen Hintergrund völlig selbständig schaffen zu können. So blieb ihm als ausschliessliche Erfindung nur die Verarbeitung zu einem einheitlichen Gesamtbilde und das Kolorieren. Hierbei wiederholen sich alle Vorzüge und Fehler, die sich schon bei der Apostelfigur des Buchdeckels zeigten; wir bewundern die feine Pinselmalerei und den warmen, goldenen Ton, wir suchen aber vergebens nach kräftigen Schatten und Lichtern, ja wir finden nicht einmal den Schlagschatten angegeben. Trotzdem sind seine Landschaften nicht bedeutungslos und an den beiden Vollbildern jedenfalls das Bemerkenswerteste. Die etwas eintönige, grün-braune Farbe, die kaum merklich durch die grauen Dächer Jerusalems und durch gelbe Wege unterbrochen wird, hat ebensogut ihre Berechtigung, wie die scharfe, klare und farbenbunte Landschaft Furtmeyrs oder die duftige, auflösende Stimmungsmalerei der Gebrüder Glockendon.

Kunsthistorisch wichtiger als die Bilder selbst sind ihre Umrahmungen. In der ganzen Handschrift findet sich keine zweite derartig einschneidende Neuerung, für die es nur in der romanischen Buchmalerei einen analogen Vorgang gibt. Wie die damaligen Illuministen es liebten, den Rahmen eines Vollbildes mit der wellen- und spiralförmigen Ranke zu beleben,[1]) ehe diese für die Textumrandung üblich wurde, so versucht Elsner, die niederländische Verzierung um seine Miniatur zu legen, während er für den Textrand die stilisierte Dekoration unverändert beibehält. Man kann zwar

[1]) s. o. Seite 13; Beispiele: Anmerk. 1.

im Hinweis auf die Neigung, naturalistische Formen einzumischen, behaupten, dass die spätgotische Illumination schon die Wege zum Neuen geebnet und es aufnahmefähig gemacht habe, der eigentliche niederländische Randschmuck ist aber durchaus als etwas Fremdartiges empfunden und deshalb unabhängig von der deutschen Art ohne eine vermittelnde Stufe für den Bildrahmen übernommen. Elsner hat wenigstens versucht, die niederländischen Ideen in ein deutsches Gewand zu kleiden, wenn er auch weder Goldgrund und Schlagschatten, noch die dem deutschen Illuministen am meisten ungewohnte Freiheit der Einzelglieder beseitigt hat. Veranlassung dazu gab ihm in diesem Falle der Inhalt des Bildrahmens, den er weniger mit Naturblumen in niederländischem Sinne als mit genreartigen Engelfigürchen schmückte. Im Evangelienteil sehen wir ausser den Evangelistensymbolen eine Reihe kleiner Putten, die sächsische und kurfürstliche Wappen halten, während der Rand der Episteln unter anderem sechzehn reichgekleidete Engel mit Marterwerkzeugen enthält. Der Zusammenhang einiger Putten mit Dürers fröhlich spielenden Kindern ist unverkennbar, obschon sie gegen deren herzliche Munterkeit und Frische etwas abfallen. Unerrreicht ist Elsner in der minutiösen Ausführung der weichen Körper, frei von aller Manier, zu der die jüngeren Glockendons ausarteten,[1]) und der flüchtigen, allein auf den Effekt berechneten Malerei, mag ihm auch die volle Routine in der Technik, die spielende Gewandtheit und sichere Herrschaft über alle Schwierigkeiten noch fehlen.

In der Randornamentik des Textes und in der Genremalerei, die hier wieder eine grosse Rolle spielt, schliesst er sich ganz dem Gänsebuch an, so dass ein wesentlicher

[1]) Charakteristisch dafür ist dort z. B. die Orangefärbung der unteren Gesichtshälfte, so dass die obere, besonders die Stirn, beleuchtet erscheint.

Fortschritt nicht gemacht ist. Auch die Ranken der Jenaer Handschrift können geradezu als Musterbeispiel für die prächtige Wirkung der deutschen stilisierten Verzierungsform dienen. In der Ausführung der Figuren und Tiere hat Elsner dagegen seine Leistungen im Gänsebuch weit übertroffen, selbst wenn wir nur die besten Darstellungen zum Vergleich heranziehen; er schliesst sich vielmehr ganz dem vorhin erwähnten minutiösen Stil an, der hier allerdings so gut wie nirgends am Platze ist.

Was die Genrebilder im einzelnen anbelangt, so hat Elsner am häufigsten die um ihr Dasein kämpfenden Waldmenschen variiert. Eine Frau schützt ihr Kind vor dem heranstürzenden Löwen; zwei Bären greifen einen Mann an, der sich nur durch einen kühnen Griff in den Rachen des Tieres wehren kann; ein dritter Wilder — ebenso wie die anderen in grünem Fell — ist sehr lebensvoll in dem Augenblick abgebildet, wo er mit einer geraubten Ente schleunigst die Ranke hinaufklettert.

Ein interessantes Symptom der Zeit darf nicht unerwähnt bleiben; es betrifft die Darstellung der Vögel. Während die einfache Ruhe oder der Flug bisher die Regel bildete, sucht Elsner und mit ihm die Miniaturmalerei des 16. Jahrhunderts den Moment irgend einer charakteristischen Tätigkeit festzuhalten: die Vögel putzen ihren Schnabel, zwitschern oder picken an Blumen, andere kämpfen miteinander, fangen Insekten ein oder spielen mit dem griesgrämigen Uhu. Gerade durch diese vielseitige und verschärfte Naturbeobachtung war der Künstler imstande, nicht nur längst bekannte Motive mit neuem Leben zu erfüllen, sondern das Gebiet der gesamten Miniaturmalerei zu erweitern.

Etwas weiter, als es gewöhnlich geschieht, baut Elsner die Fabel vom Einhorn und der Jungfrau (Evang. Bl. 8b) aus, indem er ein vollständiges Jagdbild malt, kleine Putten

als Jäger und eine Meute Hunde als Verfolger des gehetzten Tieres.

Vor allem hat der Meister, wie schon die trinklustigen Bauern im Gänsebuch beweisen, dem Menschen allerhand charakteristische Bewegungen und Ausdrücke der Empfindungen abgelauscht. Es sind nicht mehr die alten Prophetenbüsten der Augsburger und bayerischen Schule, die wir in einem seiner Blätter des Evangelienteiles, der „Wurzel Jesse" (Bl. 20), vor uns haben; aus einem nebensächlichen Zierstück des Ornaments, den stummen, teilnahmslosen Köpfen, hat er ein Bild wirklichen Lebens gemacht.[1]) Eine ganze Unterhaltungsszene ist zwischen den Männern der Blumenkelche in Gang gesetzt — so lebhaft, dass man fast die Worte von den Gesichtern und den seltsam mit ihnen harmonierenden Händen ablesen kann. Erstaunen, Befriedigung, Erregung, Nachdenklichkeit und eine Reihe anderer menschlicher Empfindungen kommen in ihnen zum Ausdruck, ohne dass sich der Illuminist jemals Übertreibungen zu Schulden kommen lässt. Dieses ernste Studium der Physiognomien und die Lust an Abwechslung, die sich schon äusserlich in den stets veränderten Kostümen bekundet, macht das Blatt besonders wertvoll. Da es sich ausserdem durch eine geschickte Komposition und sorgfältige farbige Durcharbeitung auszeichnet, darf es zu den schönsten Schöpfungen Elsner'scher Kunst gerechnet werden.

Endlich ist unter den bedeutenden Randdarstellungen noch je ein Blatt der beiden Bände hervorzuheben, in dem wieder Putten ein grösserer Platz eingeräumt ist. Hier lernen wir den Künstler von seiner gemütvollsten Seite kennen. Die musizierenden Kinder im Evangelienteil (Bl. 15 b) und die spielende Schar des Epistelblattes (Bl. 11) bewegen

[1]) Porträtartige Köpfe im 15. Jahrhundert erwähnt Bredt, a. a. O. Seite 85.

sich mit einer so herzerfrischenden Fröhlichkeit im Rankengerüste, wie er es weder selber früher oder später fertig gebracht hat, noch die Glockendons es in ihren zahlreichen Puttenszenen erreicht haben.

Den Ersatz für die fehlenden Vollbilder liefern wie im Gänsebuch die Bildinitialen. Da aber nur zwei eine dem Inhalte entsprechende Grösse haben, so erdrückt und überschneidet die Darstellung den Buchstabenkörper in unschöner Weise; Bild und Initiale leiden dadurch in gleichem Masse und verlieren ihren künstlerischen Wert.

Nachdem die Jenaer Handschrift einen so unvergleichlich grossen Fortschritt in formaler und technischer Hinsicht gebracht hatte, dass sie als der Höhepunkt von Elsners Schaffen angesehen werden kann, musste die 1510 begonnene Fortsetzung seiner vermutlich ältesten Arbeit, des „Gänsebuches", einen Konflikt bedeuten, der entweder zu einer Ungleichheit beider Teile oder zu einem absichtlich archaisierenden Stil führen musste. Dieses Dilemma konnte der Künstler zwar nicht verhindern, aber er hat es abgeschwächt und die Gegensätze mit meisterhafter Geschicklichkeit versöhnt. Indem er die äussere Gestalt und Anordnung dem ersten Teil anpasste, war es unschwer, sich innerhalb dieser Schranke zu bewegen und künstlerisch fortzubilden; nur eine durchgreifende Neuerung, etwa gar den Übergang zur Renaissance, musste er sich dieses Mal versagen und für eine unabhängige Arbeit aufsparen.

In Detail, Kolorit und tieferer Auffassung kommt überall der fortgeschrittene Maler zum Durchbruch. Dadurch werden auch die Bildinitialen, die im ersten Teil mit wenigen Ausnahmen völlig schülerhaft geraten waren, wieder ein wertvolles Glied der Miniaturen.

Schon das erste Bild, der „Fischzug Petri" (Bl. 1), ist mit grösster Feinheit ausgeführt. Das Gewand hat einfache,

oft an Dürer erinnernde Falten bekommen, der Schatten ist breit und malerisch behandelt, anstatt nur durch gezeichnete Striche angedeutet zu werden, Kopf und Hände sind mehr naturgemäss ausgeführt, vor allem aber nimmt die Hintergrundslandschaft einen ihrer würdigen Raum ein. Die sommerlich milde Stimmung, die See und Ufer beherrscht, wäre freilich unter einem Goldhimmel unmöglich gewesen; Elsner hat daher hier wie in allen folgenden Landschaften den altertümlichen Goldgrund aufgegeben, an dessen Stelle aber sofort den „bewölkten“ Himmel gesetzt; im Studium der Wolkenbildungen und der fein abgetönten Beleuchtungsarten leistet er fortan sein Bestes.

Noch zwei Bilder sind aus der grossen Anzahl hervorzuheben, die „Darbringung im Tempel“ (Bl. 21 b) und „St. Laurentius“ (Bl. 88). Selten ist ihm ein Kopf so gut geglückt wie der des jugendschönen Heiligen, den leise Wehmut trübt, oder wie das ernste Antlitz des Rabbiners mit etwas zusammengekniffenem Mund und hochgezogenen Augenbrauen. Aber auch der Kinderakt gehört zu seinen vortrefflichsten Leistungen, wie übrigens schon die Jenaer Handschrift bewies; das erkennen wir, wenn wir das Christkind der Darbringungsszene mit der unplastischen Gestalt im älteren Gänsebuch vergleichen oder mit einem der Glockendonschen Kinder, die beinahe an die dekorativen Machwerke der Rokokoperiode erinnern.

Besteht im Figürlichen darnach ein weiter Abstand vom ersten Teile, so ist auch in der Bildung des Buchstabenkörpers eine allerdings weniger auffällige Veränderung eingetreten. Fast unbemerkt hat sich die feste Umgrenzung und Rollwerkfüllung in Rankenwerk aufgelöst und geht nun unvermittelt in die Textumrandung über.

Am meisten war Elsner aus den vorhin erwähnten Gründen in der Ausgestaltung des Rankenornaments ge-

bunden. Es ist die letzte Arbeit, die er im mittelalterlichen und deutschen Geschmack ausgeführt hat; aber es mehren sich darin die Anzeichen zu einem bevorstehenden Umschwung. Dürer, in dessen Spuren wir ihn schon wiederholt wandeln sahen, hat längst die Renaissance in Nürnberg heimisch gemacht und dem deutschen Geiste angepasst. Ihm folgte der führende Illuminist, indem er ebenfalls eine Vereinigung der Stilformen anstrebte. Leicht gelang es ihm, den Lorbeerrahmen einiger seiner Genrebilder (Bl. 49 und 103) mit den stilisierten Ranken und Blättern zu verbinden; aber auch der schwierigere Versuch, eine Renaissancesäule Dürers in einen Brunnen umzuwandeln und in dieser Gestalt als Textumrahmung zu benutzen (Bl. 205), glückte so gut, dass wir sie in der deutschen Umgebung kaum als fremdartig empfinden. Die Wandlungen der stilisierten Ranke seit dem ersten Teile der Handschrift sind nur nebensächlicher Art, daher auch die Ähnlichkeit beider Bände für den oberflächlichen Beobachter täuschend. Die Blätter drängen sich zwar etwas mehr hervor, sind enger und bisweilen grösser geworden, aber sie haben ihre gespaltene Form behalten und ihre leuchtenden Farben erfrischen wie ehedem das Auge. Eine Abweichung, die sich auf dem Laurentiusblatte durch Neigung zur Symmetrie bemerkbar macht, blieb vereinzelt; der Künstler war eben mit neuen Ideen erfüllt und mochte gefühlt haben, dass die einst so grosse Lust an der deutschen Umrahmung geschwunden sei und nur das Fremde die Miniaturmalerei zu neuer Blüte führen könne.

Die Ausführung der Genrebilder entspricht der des Jenaer Doppelbandes, die Anordnung richtet sich dagegen wieder nach dem ersten Teile des Gänsebuches. So finden sich hier die minutiöse Detailmalerei, richtige Schattenwirkung auf Gewändern und hübsche Landschaftshintergründe, andererseits das in sich abgeschlossene Rasenstück

als Basis grösserer Genreszenen oder der mit den Ranken verbundene Rahmen zur Einfassung der unabhängigen Bilder.

Unter den Tierszenen ist der musizierende Bär zu nennen, dem das Wildschwein die Noten hält (Bl. 88), ein Thema, das später in einem Glockendonschen Werke[1]) wiederholt worden ist, ferner die ganz naturalistische Schilderung eines Kampfes zwischen Katze und Hund (Bl. 31b); die zurückhaltende, behutsame Stellung der furchtsamen Katze und ihr sprungbereiter Feind sind vortrefflich der Wirklichkeit abgelauscht. Auch die tierischen Physiognomien hat Elsner wiederum zum Gegenstand seines Naturstudiums gemacht; das beweist der humorvolle Ausdruck zweier Affen (Bl. 21b und 91), von denen der eine mit Obst spielt, der andere auf einer Sackpfeife bläst.

Ausser diesen meist komischen Szenen aus dem Tierleben hat der Künstler mehrere religiöse Darstellungen aus dem „Marienleben“ eingeflochten, wie die „Begegnung an der goldenen Pforte“, die „Heimsuchung“ und die „Geburt Marias“. Das letztere Bild (Bl. 103) stellt eine getreuliche Schilderung des häuslichen Lebens vor und ist mit wunderbar feiner Intimität wiedergegeben: in traulichem Gemache hinter grünen Vorhängen ruht die Mutter Anna mit dem Kinde an der Brust, während eine Magd den Brei für die Wöchnerin herbeiträgt; vorn schliesst ein rundes Tischchen die Komposition ab.

An einem breiteren Ausbau seiner bildlichen Erzählungen mit perspektivischer Vertiefung, wie es später bei den Glockendons gang und gäbe wurde, konnte sich Elsner nicht wagen, solange Platzmangel ihn hinderte; doch in der Darstellung bisher ungewöhnlicher Motive, in einer Annäherung an die Monatsbilder machte er Fortschritte und

[1]) Nürnberg, St. Bibl. Hertel 9. Bl. 219b.

wies den jüngeren Illuministen den Weg. Die beiden Schlussbilder sind dafür bezeichnend. Auf dem einen (Bl. 205) erblicken wir eine Schar Küchlein unter einer Korbstürze, in der ein raubgieriger Habicht vergebens hineinzugelangen sucht, und auf dem vorhergehenden Blatt (Bl. 145) wird der „Vogelfang" geschildert, wie die munteren Sänger von allen Seiten herbeifliegen, um sich auf das leimbestrichene Brett zu setzen. Ein hübsches Stück wirklichen Lebens ist in diesen feinen Bildchen enthalten und eine vorher nie gekannte Kunstfertigkeit verrät sich in der fichtengrünen Laubhütte und den Bäumen im Hintergrunde. Den Wert dieser frischen Naturbeobachtung und gewissenhaften Illumination können wir freilich erst in vollem Umfange ermessen, wenn wir sie mit der bestechenden Eleganz und entzückenden, aber gehaltlosen Malweise späterer Miniatoren vergleichen.

Mit der Jenaer Handschrift hatte Elsner seinen Stil geändert, indem er von einfach kolorierten Umrissfiguren und linienhaft ausgeführten Falten zu reicherer Innenzeichnung, fein abgestufter Modellierung und wahrhaft minutiöser Pinselmalerei überging, mit seinem letzten Werke änderte er auch den rein deutschen Charakter seiner Formen durch endgültige Aufnahme der Renaissance und der niederländischen Streublumendekoration.

Die Handschrift befindet sich heute in dem Besitze der Familie Kress von Kressenstein und ist die einzige, in der Elsner seine Urheberschaft bezeugt; auf einem leeren Pergamentblatt steht in goldenen, lateinischen Buchstaben: „Jacobus Elsner, civis Nurembergensis, hunc librum illuminavit anno domini 1513."

Das kleinere Format (36 : 25 cm) machte es möglich, wieder Vollbilder einzuführen, die im Gänsebuch (66½ : 46 cm) schon aus praktischen Gründen fortgelassen werden mussten. Von den drei Bildern sind die ersten beiden Pendantblätter

schon des eigenartigen Inhalts wegen bei weitem die wichtigsten.

Auf einem Throne, den ein grosser, gotisch gemusterter Teppich bedeckt, sitzt die hl. Dreieinigkeit, dargestellt als drei gleiche Personen im Christustypus[1]) mit segnender Hand, Reichsapfel und Krone. Eine Schar Engel, die Elsner durch eine missglückte Vervielfältigung der Flügel vermehren zu können glaubte, naht sich betend. Oben bilden Renaissanceornamente und Fruchtschnüre den Vorhang, während aus den Seiten und dem Hintergrunde Wolken hervorquellen. In minutiöser Ausführung geht Elsner jetzt bis an die Grenze des Möglichen, indem er mit unendlicher Mühe und feinster Pinselspitze jeden Kopf, die Hände und Füsse bildet und im Gewand beinahe die einzelnen Fasern wiederzugeben sucht. Alle seine früheren Arbeiten bleiben darin hinter dieser zurück. Trotzdem ist auch die Gesamtauffassung klar und der Faltenwurf nach den damaligen Begriffen naturgemäss; die drei sitzenden Figuren besitzen ein vollendet schönes Ebenmass und die Modellierung von Licht und Schatten ist meisterhaft geglückt. Nicht nur in Detailmalerei geht Elsner ins Extreme und widerspricht so seinem eigenen anfänglichen Bestreben, sondern auch in Farbenpracht und Glanz sucht er alle bisherigen Leistungen zu überbieten und das Höchste zu erreichen. Wie eine bunte Palette wirkt das Bild, das uns noch heute in seiner ursprünglichen Frische entgegenleuchtet; aber vor einer Farbe treten alle anderen zurück: das dunkle Blau, mit dem der ganze Wolkengrund koloriert ist, zieht in fast beissender Schärfe eine Zeit lang das Auge allein auf sich. Diese Andeutung des Firmaments darf nur poetisch-sinnbildlich aufgefasst werden, wenn sie befriedigen soll; natürlich sind die

[1]) Unter den drei Figuren ist „Gottvater“ in der Mitte durch ein um eine Nüance dunkleres Gewand, „Christus“ durch die Wundmale kenntlich.

flachen, schematischen Wölkchen, die feinen goldenen Säume keineswegs.

Eine gleich bunte Farbenauslese ist für den Rahmen des Bildes getroffen, der, wie in den Jenaer Perikopen, niederländisches Muster, leicht mit deutschem Geiste verquickt, enthält. Kurze Ranken in der schon früher beliebten Astform umkränzen die Ecken, kleine, lose hingestreute Blumen und einige Vögel zieren die Mittelfelder; nur unten ist wieder nach alter Gewohnheit ein Rasenstück angebracht als Tummelplatz für zwei schlittenfahrende Häschen. Dieses reizend erfundene und unendlich zart ausgeführte Motiv leitet schon zu einer Reihe Glockendonscher Szenen über. In allen Bildern dieser Gattung kommt die Grundidee der „umgekehrten Welt" zum Ausdruck: wie hier der böse Fuchs den Schlitten ziehen muss und die sonst von ihm verfolgten Häschen über ihm die Peitsche schwingen dürfen, so lässt Georg Glockendon d. J. den Fuchs von Gänsen gehängt werden oder bringt den etwas grausamen Triumph der Hasen über die gefangenen Jäger und Hunde zur Darstellung.[1])

In geistigem Zusammenhang mit dieser Miniatur steht das zweite Vollbild, auf dem der Präpositus von St. Lorenz, Besteller des Gebetbuches, Dr. Anton Kress, vor seinem Betpult kniet und von dem hinter ihm stehenden hl. Laurentius gleichsam dem Himmel empfohlen wird. Das darunter angebrachte Familienwappen ist von zwei goldenen Greifen flankiert und nach Analogie einiger Vignetten des Gänsebuches mit einem Lorbeergeflecht umgeben. Elsner leistet mit diesem Blatte wieder sein Bestes. Die schlichte, echt künstlerisch durchdachte Komposition, korinthische Säulen und ein grosser Vorhang zur rechten, ein Ausblick auf Hügel,

[1]) Nürnberg, St. Bibl. Hertel 9. Bl. 276 b und 76.

Bäume und Häuser zur linken Seite und Renaissanceornament als oberer Abschluss, müssen wir ebenso bewundern wie die schmelzenden Farben, die weichen Übergänge auf den charaktervollen Köpfen und die fliessenden Gewandmassen, die den Unterschied zwischen schwerem Brokatstoff und der dünnen Alba sofort erkennen lassen. Ein Meisterstück in seiner Art ist die kleine Landschaftsvedute. Von den bescheidenen Anfängen, die er mit der Hintergrundslandschaft weniger Initialen machte, hat sich Elsner zu der Vollkommenheit der besten niederländischen Miniatoren emporgeschwungen. Und mit Recht legte er auf die lange in Nürnberger Illuministenschulen vernachlässigte Landschaftsmalerei immer grösseres Gewicht; war sie doch ein Gebiet, das für die Miniaturmalerei neben dem Genrebild die längste Dauer und Sicherheit vor Konkurrenz versprach. Hier machten eben Farben, malerische Modellierung und stimmungsvolle Beleuchtung das Wesentlichste aus, so dass etwas ähnlich Wirkungsvolles nicht leicht vom exaktesten Kupferstich erreicht werden konnte. Mit einer gewandten Pinselführung, die zwar im Vergleich zu der leichten Hand der Glockendons noch als schwerfällig bezeichnet werden muss, verbindet Elsner peinliche Sorgfalt und schützt sich dadurch vor der verführerischen Äusserlichkeit und oberflächlichen Effektmalerei. Dies gilt auch von der weiteren Ausbildung des Wolkenstudiums, die der Meister in dem kleinen Landschaftsausschnitt unternimmt; in langen Zügen heben sich die Wolken vom Himmel ab und ruhen über dem friedlichen Städtchen in der Ebene.

Nicht ganz die gleiche künstlerische Höhe hat der Maler mit seinem letzten Vollbild, der „Kreuzigung“, erreicht, wenn er auch speziell im Christusakt durch übertriebene Detailmalerei einen Fortschritt gegen seine früheren Blätter machen zu können glaubte. Die Miniatur zeigt

deutlich, wohin das Streben Elsners gerichtet war; es ist derselbe Weg, an dessen Endpunkt schon Jahrhunderte früher ein ebenso grosser Meister der Kleinkunst, Berthold Furtmeyr,[1]) gelangt war, nur hat Elsner nicht wie dieser Künstler durch gekünstelte Technik und Farbentöne einen steten Wechsel versucht. Wir können begreifen, dass ein vorwärtsstrebender Maler, angetrieben durch den raschen Modewandel seiner Zeit, nicht ohne Schaden am Alten haften konnte, aber trotz dieser Entschuldigung darf Elsner nicht der Vorwurf erspart bleiben, dass er die solide, einfache Malweise der Jenaer Handschrift und des zweiten Gänsebuchteiles einseitig im Hinblick auf ein Ziel fortgesetzt — kurz, dass er sie bis zur Manier übertrieben hat. Auch im Auftrag der reinsten, grell leuchtenden Farben machte er den Nachkommen jede Weiterbildung dadurch unmöglich, dass er selber den Gipfelpunkt bezeichnete. Es ist nur erklärlich, wenn die später führenden Kräfte der Nürnberger Illuministenschule, die Familie Glockendon, keine Lust hatten, in Elsners Bahnen weiter zu wandeln, sondern zu anderen Idealen übergingen. Sehr günstig wirkt dagegen die grosse Landschaftsszenerie im Hintergrunde, die durch den erhöhten Platz der Kreuzigungsstätte eine selbständige, in sich geschlossene Stellung einnimmt. Im wesentlichen ist der Künstler seinen ehemaligen Leistungen treu geblieben: er zieht helle Farbentöne vor, vermeidet scharfe Kontraste und bemüht sich, die Natur in einfacher Beleuchtung wiederzugeben. Die ganze Miniatur wird von einer im niederländischen Stil gehaltenen Goldgrunddekoration eingerahmt, wobei den Künstler zwar dieselben Gedanken leiteten wie bei dem Vollbild des Jenaer Epistelbandes, nicht aber derselbe feine Geschmack und Sinn für richtige Gruppierung. Während dort

[1]) Vgl. in den verschiedenen Handschriften des Regensburger Künstlers die zahlreichen Kreuzigungsbilder auf diesen Punkt hin.

die Streublumen in richtigem Grössenverhältnis zu den kleinen Engeln stehen, werden sie in dem Kress'schen Missale durch grosse Seraphime mit unschön und unnatürlich flatternden Gewändern erdrückt, so dass der eigentliche Reiz und Zweck der Umrahmung verloren geht. Elsner hat sich möglicherweise von Kupferstichvorlagen leiten lassen und sich auch bei dem Entwurf dreier anderer Engel auf der oberen Leiste, die als Ergänzung zu den Marterwerkzeugen das Veronikatuch halten, an solche Originale angelehnt. Alles in allem genommen, ist der Gesamteindruck, den wir von diesem letzten grösseren Bilde des Meisters mitnehmen, kein so günstiger wie bei früheren Miniaturen.

In dem Pendantblatt fehlt das Bild und der Text tritt an seine Stelle. Es ist das erste und letzte Mal, dass die niederländische Umrandung als Ersatz der deutschen Ornamentik im Sinne der Textumrahmung verwendet ist. Ob es nur aus Gründen der Symmetrie geschah oder ob Elsner wirklich die stilisierte Ranke aus seinem Formenschatz verbannen wollte, kann daher nicht mehr entschieden werden. Einer grossen künstlerischen Tat bedurfte es jedenfalls nicht mehr, um den letzten Schritt zu machen und die Vollbildumrahmung auf den Textrand zu übertragen. Das niederländische Streublumenmuster ist diesmal in seiner heimischen Form ausgeführt ohne einen Versuch der Abänderung; nur unten schliessen die lose hingestreuten Blumen zwei Renaissancewesen mit Schmetterlingsflügeln ein. Ein grosser Gewinn war durch diese Neuerung für die deutsche Miniaturmalerei nicht erzielt worden; die Lust am Fremden musste bald nachlassen, sobald es allgemein üblich geworden war und seine Schattenseiten mehr bemerkt wurden. Das Endresultat war, dass die späteren Illuministen sämtliche Verzierungsarten benutzten, sowohl die deutsche wie die niederländische und italienische.

Ausser Vollbildern enthält das Missale noch einige wenige Bildinitialen biblischen Inhalts, von denen kurze Ranken auslaufen. Für diese kleinen Darstellungen konnte der minutiöse Stil selbst in seiner krassesten Ausartung ohne Schaden für den Gesamteindruck zur Anwendung kommen; er hatte hier sogar allein Berechtigung, weil das Auge nur eine räumlich sehr beschränkte Fläche überblickt und jede skizzenhafte, andeutende Malweise sofort als unangenehm empfinden würde. Mehr auf Illusion berechnet ist der leicht verstreute Glanzschimmer auf den Gewandstoffen, der schon in gotischer Zeit hin und wieder beliebt, für den modernen Illuministen ein geradezu unentbehrliches Hilfsmittel geworden war; er sollte das Licht vortäuschen, das in der Natur eine so wundersame Rolle spielt, dem gewissenhaft arbeitenden Maler aber die grössten Schwierigkeiten bereitet. Mit gewohntem Fleiss hat Elsner wieder die Landschaften entworfen und koloriert. Auch hier entzücken wie auf den grossen Miniaturen die perspektivisch vollendeten Hintergründe und die mannigfachen Reize der Beleuchtung.

Ein eigentlicher Abschluss des Buches fehlt, da die kleine Vignette, darstellend das „Lamm Gottes", schon mehrere Seiten vorher hineingemalt ist. Das anmutige, schlichte Bildchen ist von einem stilisierten Rahmen umgeben, der sich aus kreuzweise übereinander gelegten, an den Ecken verknüpften Ästen zusammensetzt.

Nur innerhalb einer relativen kurzen Periode seines Schaffens konnten wir Elsner verfolgen und doch scheint fast ein ganzes Künstlerleben an uns vorübergezogen zu sein. Diese wenigen, zufällig erhaltenen Handschriften bilden eine so geschlossene, logische Entwicklungsreihe, dass wir keine einzige wirkliche Lücke spüren und das letzte Missale ebenso als Zenith seiner Illuminationstätigkeit ansehen können wie die ihm vermutungsweise zugeschriebene Handschrift des

Gänsebuches als den Anfang derselben. Diese an sich nicht häufige Tatsache erhält erst durch die Persönlichkeit des Illuministen ihren eigentlichen Wert. Elsner war nicht, wie etwa die Karthäuserin, ein gleicher Meister unter vielen, sondern der erste; seine Fortschritte sind gleichbedeutend mit der Entwicklung der Schule und mussten tonangebend für den Geschmack der ganzen Nürnberger Illuminierkunst werden. Wir haben an den besprochenen Handschriften kennen gelernt, wie hoch diese oft durchgreifenden Neuerungen anzuschlagen sind. Als ein völlig anderer Künstler steht Elsner mit seiner letzten Arbeit von 1513 vor uns: aus dem echten deutschen Gotiker ist ein Vertreter der modernen Richtung geworden, aus dem groben und zeichnerischen Stil hat sich die übertriebenste Kleinmalerei und feinste Farbenverschmelzung entwickelt. Mag auch die heutige Kritik die spätesten Miniaturen nicht immer für die besten halten können, im Sinne seiner Zeit bedeutete jede Steigerung, jede seiner technischen oder stilistischen Veränderungen auch einen künstlerischen Fortschritt, eine weitere Stufe zum Ideal, die das kunstliebende Deutschland selbst in den fabrikmässigen und manierierten Werken der Glockendons zu erblicken vermochte.

Dass die Nürnberger Schule im Gegensatz zu den vorhergehenden Jahrhunderten nunmehr ihr Gepräge durch einzelne grosse Persönlichkeiten erhielt und dadurch die Kunstgeschichte zur Künstlergeschichte wird, hängt nicht zuletzt mit der Neigung der ganzen späteren Miniaturmalerei zu „aristokratischer Isolierung“ zusammen.[1]) Illuminierte Handschriften von selbst zweifelhaftem Kunstwert waren zwar jederzeit etwas Kostbares, trugen jedoch immerhin den Schein des volkstümlichen Charakters an sich und waren mit

[1]) Vgl. die kurze Charakteristik in dem betreffenden Abschnitt des „Kat. der Miniaturen des Germ. Nat.-Mus.“ Seite 129 und 130.

gewisser Einschränkung Allgemeingut der gebildeten und gelehrten Stände. Nachdem ihnen aber die Druckerkunst Popularität und Alleinherrschaft geraubt hatte, teilte sich die Buchmalerei aus praktischen Gründen in zwei extreme Richtungen, in eine handwerksmässige und eine exklusiv künstlerische. Die letztere Gruppe lieferte, wie wir an Jakob Elsner sahen, für die vornehme Welt, speziell für Fürsten, wurde dadurch führend im Geschmack und kommt für die Kunstgeschichte in erster Linie in Betracht.

Erst langsam, mit merkbarer Unsicherheit folgte die Schar der übrigen Illuministen den frisch voranschreitenden Meistern, so dass Arbeiten wie zwei Blätter des Germanischen Nationalmuseums[1]) leicht zu falscher Datierung Anlass geben und meist nur in einigen Äusserlichkeiten, z. B. der Faltenzeichnung, die späte Entstehungszeit verraten. Die genannten Miniaturen stellen die „Verkündigung“ und den „Abschied Christi von Maria“[2]) dar, können aber kaum für mehr als kolorierte Zeichnungen gelten. Diese einfachste Art der Illumination scheint darnach in Handwerkerstuben allezeit beliebt gewesen und durch die häufige Ausmalung von Holzschnitten besonders gefördert worden zu sein.

Auch die wenigen Durchschnittsmaler des 16. Jahrhunderts hängen auffallend lange am Alten oder wagen das Neue nur im Anschluss an die ersten Werkstätten ihrer Schule, wenn nicht gar an direkte Vorlagen. So lässt ein bald nach 1510 entstandenes Evangeliar[3]) leicht den Einfluss Dürers und Elsners erkennen, wurzelt aber sonst

[1]) Kat. Nr. 305 und 306.

[2]) Über die Seltenheit dieser Darstellung vgl. Tscheuschner, „Die deutsche Passionsbühne und Malerei.“ Rep. f. Kunstwiss. XXVII 1904, Heft 4. Seite 298.

[3]) Nürnberg, St. Bibl. Solger 9; vgl. v. d. Gabelentz, a. a. O. Seite 39. G. F. Waagen, „Kunstwerke und Künstler in Deutschland.“ Leipzig 1843. Seite 275.

ganz im Boden des Mittelalters. Ein späterer Übersetzer des originalen Schlussatzes hat auf dem Einbandsdeckel versehentlich „nitidissime characterisatus“ mit „gemalt“ wiedergegeben und dadurch das Missverständnis veranlasst, als wäre die Ausmalung gleichzeitig mit der Schreiberarbeit in das Jahr 1498 zu setzen und dem Konrad Frankendörffer zuzuschreiben. Schon die knorrige Astform einiger Initialen, der Elsner'sche Goldauftrag und vor allem die Renaissancekostüme widersprechen dieser Ansicht, die Kopie der „Fusswaschungsszene“ (Bl. 10) nach Dürers kleiner Passion sichert die spätere Illumination und begrenzt die Datierung nach rückwärts.

Nur das vorderste Blatt gehört sicher noch in das Jahr 1498, ohne dass es deshalb von Frankendörffer selber verziert zu sein braucht. Die Initiale enthält den damals beliebten blauen, arabeszierten Untergrund [1]) und ein rohes Bild, die „Vermählung Josephs und Marias“, das vom Buchstabenkörper fest umgrenzt wird. Der Randschmuck besteht aus einem geraden Stab mit grossen Goldsonnen, einem Rankengewinde voll stilisierter Blätter und Blumen und belebt durch eine Anzahl Vögel; unten wird er von dem Wappen des Abtes von Michelfeld unterbrochen. Die flüchtige Ausführung, die untergeordnete Rolle, die das Gold noch spielt, und das unsaubere Kolorit verraten die Hand eines handwerklichen Illuministen.

Es ist möglich, dass sich der spätere Fortsetzer der Illumination durch das fertige Titelblatt, ähnlich wie Elsner in dem zweiten Bande des Gänsebuches, stilistisch beeinflussen liess und der Gleichmässigkeit halber niederländische oder Renaissancemotive vermieden hat; nötig ist die Annahme nicht, da er auf keinen Fall ein fortgeschrittener, selbständig erfindender Meister war.

[1]) s. o. Seite 39.

Von vornherein verzichtet er auf Vollbilder, um die biblische Geschichte in der einfacheren Form der Bildinitiale zu erzählen. Trotzdem treten seine Schwächen zutage. Seine Aktkenntnis zeugt von einem derartigen Dilettantismus, dass man beim Anblick der Christusfigur der „Erscheinungsszene“ (Bl. 12) an die primitiven Versuche der Katharinennonnen erinnert wird; die perspektivische Anschauung genügt allenfalls für die leichtesten Darstellungen, erweist sich aber bei Problemen wie der schrägen Altarstellung im „Messopfer“ (Bl. 8) als unzureichend und schädigt den Gesamteindruck des Bildes. Bezeichnend für den späten Maler sind die oft feinen Landschaften, die sich vorteilhaft vom Figürlichen abheben; nur verrät sich der kleine Vorrat künstlerischer Phantasie in der ständigen Wiederholung zweier scharf getrennter Gründe, eines grünen Hügels im mittleren Teil und der blauen Gebirgskette am Horizont. Die bei weitem anziehendsten Kompositionen sind die ersten beiden Initialbilder, die „Geburt“ und die „Anbetung der Hirten“, weil keine Überladungen und verzeichnete Figuren den Genuss schmälern. Die kecke, schon etwas gekünstelte Lage des Kindes im Korb wäre in früherer Periode unmöglich gewesen und weist auf den Einfluss der Elsner'schen Epoche hin. Von den lebhaften Szenen ist der „bethlehemitische Kindermord“ am besten gelungen, obschon die etwas übertriebenen Gesten der Soldaten einen mehr naiven als tief angelegten Künstler voraussetzen.

Das Verhältnis der Initiale zum Bilde fordert zu einem Vergleich mit dem Blatte von 1498 auf. Der Buchstabe ist nicht mehr wie dort die Hauptsache und zugleich der Rahmen des Bildes, sondern gleichsam erst als spätere Zutat in die fertige Miniatur eingeschoben, wie wir es schon an Elsnerschen Arbeiten bemerkten.

In der noch durchweg deutschen Rankenbildung

bekundet der Illuminist eine Vorliebe für lange, rutenartig geschwungene Stengel, deren Ausläufer häufig zurückgebogen sind und so den Stamm überschneiden. Diese Linienführung ist in der Nürnberger Schule nicht unbekannt, das kleine Münchener Gebetbuch[1]) enthält sie zuerst in krasser Ausprägung. Um so leichter konnten die ähnlich verlaufenden, naturalistischen Weinreben mit blauen Trauben hier und da eingefügt werden, ohne dass der deutsche Charakter Einbusse erlitt. Da überdies das Eindringen völlig naturalistischer Motive auch in umfangreichen Kombinationen schon ein Charakteristikum der Spätgotik ist, so fallen die zahlreichen grossen Naturblumen in der beginnenden Renaissancezeit kaum noch auf. Ebenso allgemein gebräuchlich ist nunmehr der reiche Goldauftrag geworden, zu dessen wirkungsvoller Anwendung es nicht erst Künstlerbegabung bedurfte.

Rückschrittlich ist der Illuminist endlich sowohl in der Erfindung wie in der Ausführung der Genreszenen. Während Elsner schon im ersten Teile des Gänsebuches grössere Lebensbilder und Tierszenen zusammenfasst, ist hier der Standpunkt des 15. Jahrhunderts beibehalten und mehr das Einzelwesen betont. Die alten Motive und Gestalten kehren wieder: Vögel und kämpfende Tiere, der Schütze auf der Jagd und der Waldmensch in naturwüchsiger Wildheit, vor allem die stets beliebte Figur des Fuchses, dessen Charakter und Tätigkeit am bequemsten in allegorische Beziehung zu einigen religiösen Bildern zu setzen war. Wir sehen, wie er mit dem geraubten Hahn die Ranke hinaufschleicht oder — mit Bezug auf die Kindermordszene (Bl. 5) — einen ganzen Korb voll Hähne und Hühner auf den Rücken trägt und, durch diese Last bedrückt, den Gang mit Hilfe zweier Stützstöcke zurücklegen muss. Ein Stück Elsnerscher Satire

[1]) s. o. Seite 34.

und Tiercharakteristik finden wir in der reizvollsten Szene der Handschrift wieder (Bl. 8): der Fuchs sitzt in weissem Chorrock auf der Ranke und hört mit nachdenklicher Miene die Beichte einer Gans an, deren Dummheit die Gefährlichkeit des Beichtvaters nicht zu ahnen scheint.

Nachdem mit dem zweiten Jahrzehnt unter Elsner der Gipfel der Entwicklung erreicht worden war, trat langsam eine Verflachung ein: der Verfall der Nürnberger Miniaturmalerei hatte begonnen. Nur zeitlich steht an dieser Grenzscheide das Werk des Meisters aller Meister, die „Randzeichnungen zum Gebetbuche des Kaisers Maximilian" von Albrecht Dürer.[1])

Nach der bunten Farbenpracht und dem Glanz des Goldschimmers, der bisher unser Auge verwöhnte, kommen wir uns wie in eine andere Welt versetzt vor; wir sehen das bisherige System des Buchschmucks durchbrochen und etwas gänzlich Neues an seine Stelle gesetzt. Aber der erste befremdende Eindruck schwindet bald vor der zauberischen Wirkung, welche die dünnen, unscheinbaren Federzüge auf den Beschauer ausüben. Wie ein kapriziöser Einfall eines Genies, das unabhängig von den Fesseln der Mode der Welt einmal etwas Originelles bieten möchte, muten uns diese wunderbar schlicht und keck entworfenen Rankenzüge und die mit echt künstlerischem Humor ersonnenen Genrebildchen an. Es ist, als hätte der Auftrag des kaiserlichen Mäcens längst gehegte Gedanken des grossen Mannes gelöst und plötzlich seine ganze Phantasie entfesselt. Und doch war es nur eine Bestellung, wie sie auch die Illuministen jetzt häufig erhielten, unter anderen Elsner vom sächsischen, Nicolaus Glockendon später vom Mainzer Kurfürsten.

[1]) K. Giehlen, „Beiträge zur Entstehungsgeschichte des Gebetbuches Kaisers Maximilians I. Jahrb. d. Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserh. XX. 1899. Seite 30 ff.

So vergeblich die Mühe ist, von irgend einer anderen bedeutenden Buchillustration, etwa gar von dem sogenannten „älteren Gebetbuch“ Kaiser Maximilians,[1]) eine Brücke zu diesen Meisterblättern zu schlagen, die an Originalität alle Schöpfungen der Zeit überragen, ein allgemeiner Zusammenhang mit der Miniaturmalerei kann nicht geleugnet werden.[2]) Dürers Auge werden weder die alten kalligraphischen Schnörkel und phantastischen Spielereien der frühmittelalterlichen Illumination noch die glanzvollen Randornamente seiner Zeitgenossen entgangen sein. Deutsche Illuministen haben ihm jedenfalls die Idee der Textumrahmung durch verästelte Ranken geschenkt; durch ihre Vorbilder ist er zur Verbindung von Tierszenen und Sittenbildern mit dem stilisierten Rankengewinde und zur regellosen Verteilung dieser Einzelformen über den Raum angeregt worden; sie haben in ihm endlich auch den Sinn für allegorische und satirische Ausnutzung des Tiercharakters geweckt. Dies alles ist unendlich viel und doch im Verhältnis zu dem, was Dürer daraus geschaffen hat, unendlich wenig. Er verleiht dem Ganzen einen ausgesprochen persönlichen Zug und darin besteht sein Hauptverdienst; denn wie er so deutsch wie nur wenige Künstler fühlte, so zeichnet auch seine Randverzierungen diese Eigenschaft vor allem aus und schliesst gleichsam die anderen in sich ein. Der deutsche Charakter ist es, der ihnen den hohen Reiz verleiht und sie gerade für späte Zeiten zu einer Quelle reichster und tiefster Gedanken macht. Es ist kein zu hoher Ruhm, wenn man sie als eine der schönsten Blüten deutscher Kleinkunst bezeichnet; hat doch Goethe beim Anblick der Strixner'schen Lithographien

---

[1]) E. Chmelarz, „Das Diurnale oder Gebetbuch des Kaisers Maximilians I.“ Jahrb. d. Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserh. VII. 1888. Seite 201 ff.

[2]) V. Scherer, „Die Ornamentik bei Albrecht Dürer.“ Strassburg 1902. Seite 116.

sich begeistert dahin geäussert, er würde sich geärgert haben, wenn er, ohne sie zu sehen, gestorben wäre.[1])

Die Frage, ob Dürer mit diesen Randzeichnungen auf die Illuministenkreise zurückwirkte, erledigt sich schon durch den Zweck des Gebetbuches. Selbst, wenn eine Vervielfältigung beabsichtigt war,[2]) so ist sie nicht zur Ausführung gekommen und der Übergang des Originalexemplars in den kaiserlichen Besitz entzog das Wunderwerk der Betrachtung der Allgemeinheit. Die Nürnberger Illuministen verdanken ihm indessen mehr als ein Meisterwerk auf dem Gebiete des Buchschmucks; sein ganzes Lebenswerk war für sie ein Schatz unerschöpflicher Poesie, ein hohes Vorbild, dem nahe zu kommen noch für späte Generationen Ruhm genug bedeutet hätte. Aber wie seine eigenen Landsleute ahmten ihn alle anderen deutschen Schulen mehr äusserlich nach, ohne ihn geistig zu verstehen. Die gesamte Buchmalerei stand dadurch in einem so engen Schülerverhältnis zu ihm, dass sich fast die lokale Färbung verwischte.

Es ist schon im Vergleich mit Elsners künstlerischer Tendenz wiederholt auf die spätere Periode der Miniaturmalerei hingewiesen und stets die Familie Glockendon genannt. Tatsächlich wurde diese für Nürnberg wichtigste Illuministenwerkstätte Pfadweiser und Vertreter der ganzen Schule. Die vorbereitende Tätigkeit des älteren Georg Glockendon[3]) hat den Weltruf der Firma begründet, so dass fast alle Bestellungen hochstehender Persönlichkeiten dort eintrafen und noch heute eine stattliche Anzahl glän-

[1]) Riemer, „Mitteilungen über Goethe.“ Bd. II. Berlin 1842. Seite 671. — Goethe hat in der „Jenaischen Allgemeinen Litteraturzeitung“ in den Jahrgängen 1808 und 1809 die Randzeichnungen besprochen.

[2]) Den Beweis dafür sucht Giehlow, a. a. O. zu führen.

[3]) Leitschuh, a. a. O. Seite 155 erwähnt von dem Stammvater des Künstlergeschlechts einen signierten „kolorierten Holzschnitt“: „Der Tod mäht den Menschen.“

zender Arbeiten die Betriebsamkeit und die geradezu raffinierte Routine der Glockendons bezeugen.[1])

Können auch die Schwächen dieser Periode, vor allem die Abnahme der Erfindungskraft, nicht geleugnet werden, so werden sie doch durch eine vielseitige Ausdrucksfähigkeit, durch reiche Stoffwahl und durch eine sichere und geschickte Handhabe der Technik und der Farben aufgewogen. So bieten auch die letzten Jahrzehnte der Nürnberger Miniaturmalerei reiches und interessantes Material für kunstgeschichtliche Forschungen.

---

[1]) v. d. Gabelentz, a. a. O. Seite 47 ff. — E. W. Bredt, „Das Glockendonsche Missale der Nürnberger Stadtbibliothek, ein künstlerisches Kopialwerk.“ Sonderabdr. Nürnberg 1903.

Lebenslauf.

Ich wurde am 18. Mai 1879 in Rostock als Sohn des Kaufmanns Franz Raspe geboren, besuchte das Rostocker Gymnasium und verliess es nach bestandenem Examen Ostern 1900. Nachdem ich an den Hochschulen zu Dresden und Berlin Architektur studiert hatte, widmete ich mich an der Münchener Universität dem Kunstgeschichtsstudium unter Leitung meines hochverehrten Lehrers, Herrn Professor Riehl. Ausserdem hörte ich bei den Herren Professoren Furtwängler, Muncker und Brentano Vorlesungen über Archäologie, Litteraturgeschichte und Volkswirtschaftslehre. Im Wintersemester 1904/5 legte ich die beifolgende Arbeit der hohen philosophischen Fakultät I. Sektion der Kgl. Ludwigs-Maximilians-Universität zu München als Dissertationsschrift vor.